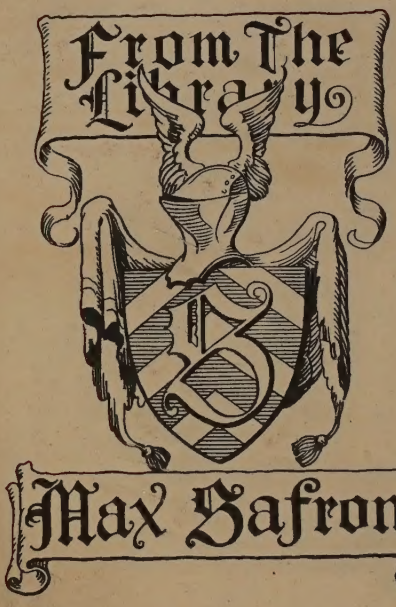
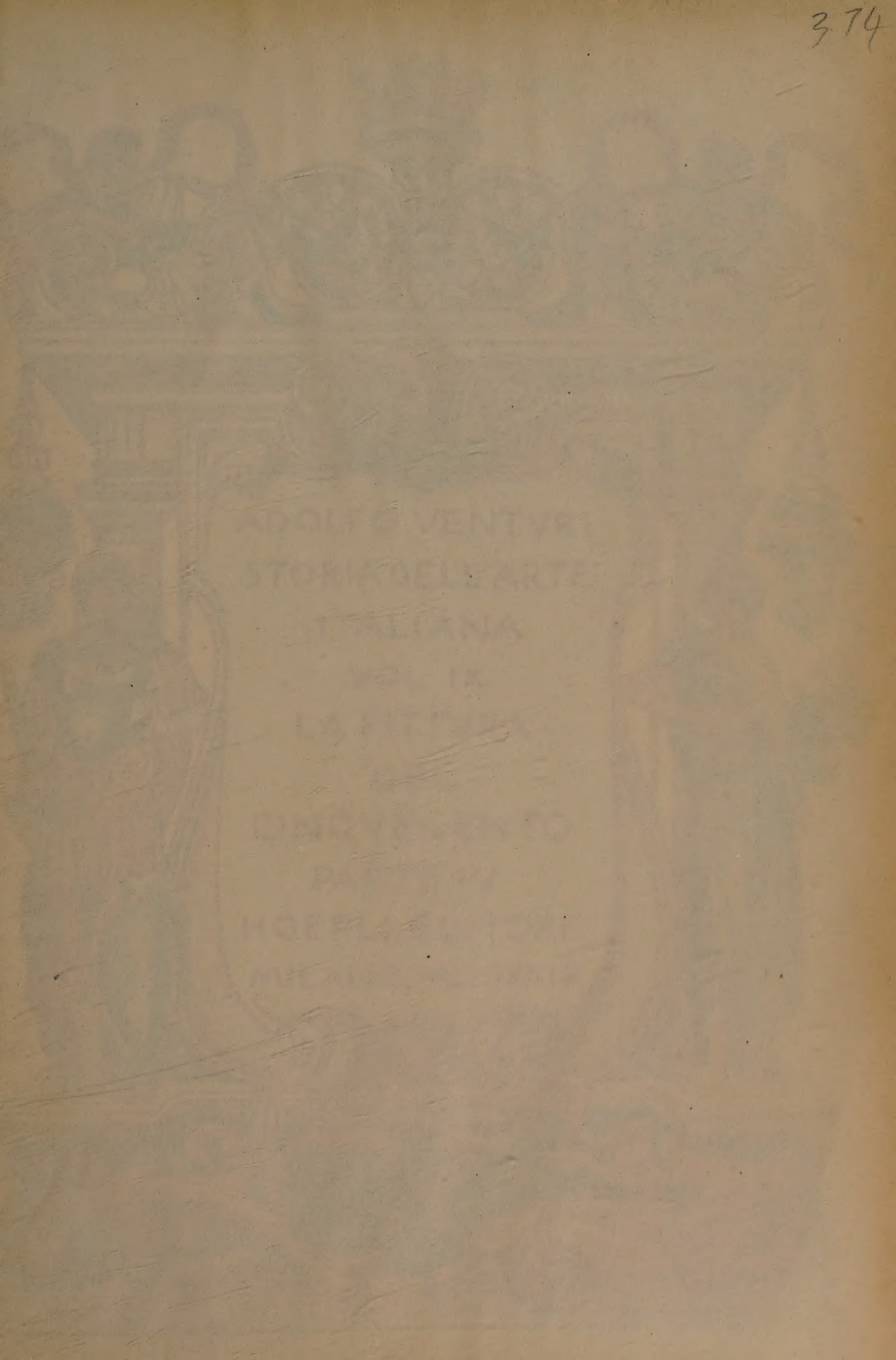

From The
Library
Max Safron



7045

ADOLFO VENTVRI
STORIA DELL'ARTE
ITALIANA
VOL IX
LA PITTVRA
DEL
CINQVECENTO
PARTE IV
HOEPLI. EDITORE
MILANO. MCMXXIX

ADOLFO VENTURI

STORIA DELL'ARTE ITALIANA

IX.

LA PITTURA DEL CINQUECENTO

PARTE IV.

CON 910 INCISIONI IN FOTOTIPOGRAFIA

ULRICO HOEPLI
EDITORE LIBRAIO DELLA REAL CASA
MILANO
1929

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

GRAFÌA, S. A. I. INDUSTRIE GRAFICHE
Roma, Via Ennio Quirino Visconti, 13-A.

INDICE

I . . . . . *Pag.* 1

Lorenzo Lotto.

La vita: Regesti. Opere primitive. Trasformazione del Lotto nella pala di Recanati (1508) – Impressioni di Raffaello sul Lotto a Roma – Suo ritorno nel nord d'Italia e periodo di fantasie decorative a Bergamo – Opere a Jesi e nelle Marche – Nuovo periodo d'accostamento a Tiziano – Opere degli ultimi anni – Epilogo. Catalogo delle opere.

II . . . . . *Pag.* 119

Moretto da Brescia e Giambattista Moroni.

Alessandro Bonvicino, detto il Moretto: Prospetto cronologico della vita e delle opere. Bibliografia – L'Opera: suoi esordi – Nuove ricerche per la determinazione della propria arte – Oscuramento plumbeo delle pitture per il fumeggiato foppesco – Maggiore compenetrazione dell'arte del Moretto con quella del Savoldo e del Romanino – Predominio del Romanino – Avvicinamento a Tiziano per ricchezza cromatica durante il periodo del massimo sviluppo artistico – Sosta nel progresso; inoltrarsi di forme manieristiche già alla fine dell'attività artistica – Epilogo – Catalogo.

Giambattista Moroni: Prospetto cronologico della vita e delle opere. Bibliografia – Derivazione dal Moretto e inserzione di ritratti nei quadri sacri. – La sua grande Galleria di ritratti: alcuni dal 1553 con impressioni lottesche; altri dal 1554 a contorni serpeggianti di carattere nordico. In esemplari posteriori al 1556 le ombre si fan meno intense sulle carni ammorbidite, e lo sfavillìo delle stoffe e dei gioielli serba qualche riflesso degli splendori veronesiani – A questa ricerca di suntuosità risponde *Santa Maria Maddalena* nella Raccolta dei Conti Moroni a Bergamo – Altro quadro sacro: *L'Ultima Cena* a Romano – Ritratti dal

1563 in poi richiamanti forme nordiche, con accenti lombardi nel paese. – Reminiscenze del Lotto nei fondi invasi da caligine luminosa – Quadri d'altare dal 1576 con ricordi del Moretto e riflessi del Lotto e di Paolo Veronese. Fluidità del fare – Alcuni ritratti di quest'ultimo tempo affini a quelli del Porbus. Riflesso vivo dell'ambiente bergamasco nei ritratti del Moroni – Epilogo. Catalogo.

III . . . . . *Pag.* 279

Maestri Emiliani e Veneti sotto l'influsso della pittura romana:

Il Garofalo e l'Ortolano, Nicola Pisano, il Bagnacavallo, Biagio dalle Lame di Bologna, Girolamo Marchesi da Cotignola e Innocenzo da Imola, Gherardo dalle Catene, Gaspare Pagani, Girolamo da Treviso.

Benvenuto Tisi, detto il Garofalo: Regesti. Bibliografia – L'Opera: Prima educazione dal Boccaccino e dal Costa, confronto con l'Ortolano, facilità a ripetersi, esercizi di miniatore – Amplificazioni alla raffaellesca, echi della *Santa Cecilia* di Raffaello nei suoi quadri – Animazione delle figure nel tempo della collaborazione con il Dosso – Catalogo.

Giovan Battista Benvenuti detto l'Ortolano: Regesti. Bibliografia – L'Opera: Prima educazione dal Boccaccino e ricordi di Ercole de' Roberti e del Mazzolino – Influssi prodotti dalla *Santa Cecilia* di Raffaello – Ritorno a forme indigene – Ripercussioni dell'arte di Dosso – Epilogo. Catalogo delle opere.

Nicola Pisano: Regesti. Bibliografia – L'Opera: Forme primitive pisane che non si riscontrano nella tavola del 1512-1514, colma di elementi veneziani – Mutevoli aspetti del pittore – Catalogo.

Bartolomeo Ramenghi, detto il Bagnacavallo: Regesti. Bibliografia – L'Opera: Inizio nello studio del Francia, e innesto dell'arte del Ramenghi sulla pianta del manierismo romano – Trasfigurazione di forme raffaellesche nella pittura di convenzione e di pratica – Catalogo.

Biagio Pupini, detto Biagio dalle Lame di Bologna: Sue opere ligie alla *Santa Cecilia* di Raffaello – Collaborazione con il Bagnacavallo e quindi con Girolamo da Carpi – Catalogo.

Girolamo Marchesi da Cotignola: Regesti. Bibliografia – L'Opera: Derivazione delle forme regionali del Francia e del Palmezzano, correlazione con Gianfrancesco Maineri da Parma – Esempi tratti da Raffaello – Catalogo.

Innocenzo Francucci da Imola: Regesti. Bibliografia – L'Opera: Mancanza di pitture che mostrino Innocenzo nello studio di Francesco Francia – Influssi della *Santa Cecilia* di Raffaello – Catalogo.

Giovan [Gherardo dalle Catene da Parma: Notizie – Quadri a lui attribuiti.

Gaspare Pagani da Modena: Notizie – Opere.

Gerolamo da Treviso, il Giovine: Regesti. Bibliografia – L'Opera: Trasformazione degli elementi dovuti all'educazione veneziana del pittore in altri derivati da Raffaello e dal Parmigianino – Simiglianze con il Garofalo – Catalogo.

IV . . . . . *Pag.* 403

Jacopo Robusti, detto il Tintoretto e suoi Collaboratori

Prospetto cronologico della vita e delle opere del Tintoretto: Bibliografia – Manifestazioni prime della visione tintorettesca, di fronte all'arte iniziatrice di Tiziano, in un gruppo di opere giovanili: l'*Ecce Homo* della Raccolta Sedelmeyer a Parigi, la *Visitazione* della Pinacoteca di Bologna, la Pala d'altare del Museo di Narbonne, la *Resurrezione di Lazzaro* nel Museo di Leipzig, nella Raccolta di Nicholas F. Brady a New-York, nella Raccolta Holford a Londra – Ricerche d'effetto di luce e di ombra, quale mezzo a render il volume delle forme e il movimento; spunti michelangioleschi, sopratutto nell'ultima opera suddetta – Esempi di luminismo grafico nell'arte primitiva d'Jacopo: *Sant'Orsola e le Vergini* dell'Ospedale Civile di Venezia; la *Visita di Saba a Salomone*, nella Casa d'Arte Podio a Bologna – Primo studio di scenografia romantica nel *Cenácolo* di San Marcuola – Composizione metrica di spazio e attuazione di volume plastico mediante risalti luministici, nella *Lavanda dei piedi* all'Escuriale e nella *Natività di Maria* del Romitaggio, a Leningrado,

dove tutti i particolari son circoscritti e nettamente determinati dall'ombra e dalla luce: figure, gruppi, cose, son note staccate e correlative di una limpida composizione, non subordinate a un centro di luce. – Due capolavori della giovinezza d'Jacopo: il *Miracolo di S. Marco* nella Galleria dell'Accademia di Venezia, ove la violenta illuminazione si traduce in risalto di masse energetiche e in istantaneità d'azione; *Adamo ed Eva nel Paradiso Terrestre*, dove la luce fulminea del *Miracolo* perde ogni violenza, e divien aurea morbidezza di tono, per infondere a cose e figure perfetta rotondità di forme e leggerezza di volume – Riflessi del tono tizianesco nel *Ritratto* Doria, attribuito al Vecellio, e nell'*Effige di Capitano* dell'Hofmuseum a Vienna – La luce, in contrasto con l'ombra stacca dal fondo le masse rocciose degli *Evangelisti* nella chiesa di Santa Maria del Giglio; scolpisce blocchi corporei nel *Pax tibi Marce* dell'Accademia di Venezia, sommerge col suo scroscio di fiumana l'unità architettonica del prototipo michelangiolesco, nel *Finimondo* della Madonna dell'Orto – Luce e ombra sono strumenti pieghevoli come la parola, per il Tintoretto, che se ne vale a tradur l'impeto di una folla assiepata entro angusto spazio, nella *Guarigione del paralitico*, della Scuola di San Rocco, l'atmosfera di sogno della *Presentazione al Tempio* in S. Maria dell'Orto, il tessuto di sole di un nudo muliebre nella *Susanna* dell'Hofmuseum, il turbine del *San Giorgio* di Londra, la titanica imponenza di masse della *Crocefissione* di San Rocco, la tragica fantasmagoria della *Crocefissione* di S. Casciano – Fantasie fiabesche di luce e di colore sono i pannelli biblici del Prado, a Madrid, le *Ore* del Museo Federigo a Berlino, le *Nove Muse* della Galleria di Hampton Court – Fusione perfetta dei principî di luce e di colore in tre capolavori: *Le Grazie e l'Arianna*, le *Tre Grazie* di Palazzo Ducale a Venezia, e l'*Origine della Via Lattea* a Londra – Ritratti nella Galleria Civica di Pau, nella Raccolta von Danzas a Berlino, nella Galleria di Vicenza, in Raccolta privata di Barcellona, nella Casa d'Arte Bachstizt all'Aja, nella Galleria di Firenze – Abbaglianti scenografie, create da contrasti di luce-ombra violenti, quasi notturni, nei teloni della Scuola di S. Rocco: La *Caduta della manna*, il *Castigo dei serpenti*, *Mosè fa spillar l'acqua dalla roccia*, il *Sogno di Giacobbe*, la

Visione d'Elia, l'*Ultima Cena*, la *Strage degli Innocenti*. – Scenari pirotecnici della *Fuga in Egitto*, di *Santa Maria Egiziaca* e di *Santa Maria Maddalena*, dove tutto, figure e cose, divien zampillo di luce o scintilla – Serie di ritratti vicina alle grandi visioni luministiche della Scuola di S. Rocco: *Jacopo Soranzo* nell'Accademia di Venezia, il *Gentiluomo* della Raccolta Auspitz a Vienna, il *Senator Veneziano* della Casa Rasch a Stoccolma, ecc. – Altri ritratti di *Senatori Veneziani* nell'Hofmuseum, nel Prado, in Casa Duveen, simili a sculture del Vittoria, animate di vita magica dai contrasti di luce e d'ombra – L'*Autoritratto* del Louvre – Ancora il Tintoretto suscitatore d'un mondo di leggenda e di fiaba in due *Scene della vita di Santa Caterina*, dipinte per la chiesa omonima a Venezia, e soprattutto nel turbinoso *Supplizio della ruota* – Il *Cenacolo* di San Giorgio, preludio ai « Tenebrosi » – Epilogo – Catalogo delle Opere.

Collaboratori del Tintoretto: Antonio Vasilacchi, detto l'Aliense. Regesti. Bibliografia – L'Opera: Supposta collaborazione col Tintoretto nel soffitto della Sala del Gran Consiglio, rappresentante il *Doge Nicolò da Ponte in atto di offrire a Venezia l'omaggio delle città conquistate;* e nella tela della stessa sala con *Gli Ambasciatori veneziani davanti al Barbarossa* – Confronto con tele certe dell'Aliense in Palazzo Ducale e nel Museo Correr a Venezia – Ancora la collaborazione col Tintoretto, nella Sala del Senato: il *Doge Pietro Loredan davanti alla Vergine*, quadro eseguito con Domenico Tintoretto – Due quadri dell'Aliense nella Galleria e nella chiesa di San Raffaele a Venezia – Catalogo.

Andrea Vicentino: Notizie. Bibliografia – Collaborazione col Tintoretto nella *Battaglia di Zara*, e in altre scene di battaglia nel Palazzo Ducale – Opere sue proprie: la *Battaglia di Lepanto, Alessio Commeno chiede aiuto ai Veneziani, Alessandro III dà l'anello al Doge Ziani, Elezione di Baldovino di Fiandra a Imperatore* – Dalle tendenze bassanesche, manifeste nel quadro dell'*Incontro di Enrico III con il Patriarca Trevisan*, e nell'altro di collaborazione col Tintoretto, l'*Entrata di Filippo II a Mantova*, egli passa alle forme di questo maestro – Catalogo.

Domenico, Marco e Marietta Tintoretto: Notizie. Bibliografia – Determinazioni di quadri a Dome-

nico, quale collaboratore del padre – Opere eseguite da Domenico, morto Jacopo – Confronto con altre opere compiute in collaborazione da Jacopo e Domenico – Ritratto di Domenico – Probabile collaborazione col fratello Marco – Ipotesi sull'opera di Marietta Tintoretto.

V . . . . . *Pag.* 691

Andrea Meldolla, detto lo Schiavone.

SOMMARIO: Regesti. Bibliografia – L'Opera: Primitive composizioni bonifacesche – Impressioni dall'arte del Parmigianino – Affermazione del carattere proprio al Dalmata nella fluidità di colore e di linea, nella rapidità dell'abbozzo – Serie di opere d'ispirazione tintorettesca – Epilogo. Catalogo.

VI . . . . . *Pag.* 745

Paolo Caliari, detto Paolo Veronese.

PROSPETTO CRONOLOGICO DELLA VITA E DELL'OPERA DI PAOLO VERONESE: Bibliografia. – L'Opera: Paolo entra sin dalle prime pitture nel suo regno di colore, con una personalità formata e sicura, nonostante le influenze del Parmigianino e di Giulio Romano, palesi nei frammenti di Villa Soranzo, datati 1551 – La stessa data si legge nel più antico *Ritratto* del Veronese, già nella Raccolta Holford a Londra – Lo slancio verso la ricchezza cromatica, trattenuto dal *Ritratto*, riappare nella tela delle *Tentazioni di Santo Antonio* al Museo di Caen, dipinta nel 1552 con qualche ricordo tizianesco, e nelle pitture a questa simili per le Sale dei Dieci, della Bussola e dei Tre Capi in Palazzo Ducale a Venezia, culminanti con la grande creazione di *San Marco che incorona le tre Virtù Teologali*, ora nel Museo del Louvre, prima opera ove squillino le luci di Paolo in tutta la purezza del loro timbro argentino – Affinità compositive e divergenze di visione pittorica tra la Pala tizianesca di Ca' Pesaro e la la Pala del Veronese in San Francesco delle Vigne – Intonazione dorata, ingrandimenti formali alla Giulio Romano, reminiscenze tipologiche dal Correggio nel-

l'*Incoronazione* (a. 1555) e nei *Quattro Evangelisti* della sagrestia di San Sebastiano a Venezia; incertezze di un momento di transizione fra le primitive ricerche di eleganze formali e la composizione sfaccettata, di lontana origine michelangiolesca, che diverrà per il Veronese strumento a più intensi sfavilii cromatici – Punto d'arrivo di queste nuove ricerche: le pitture del soffitto di San Sebastiano, ove la composizione angolare delle masse e la nuova impressionistica libertà del tocco ci mostrano il Veronese nella pienezza del suo genio di coloritore – Nel *Ritratto di Pace Guarienti* non si rispecchia così pienamente la grandezza del genio di Paolo, non più libero come nel campo decorativo; e neppure nel bel *Ritratto di donna e bambino* al Louvre, mentre riappare nelle composizioni sacre e allegoriche, quali la *Cena in casa del Fariseo* a Torino, la *Sacra Famiglia*, di San Francesco delle Vigne, i Tondi della Libreria Marciana, la gran Pala di San Zaccaria, e soprattutto la preziosa Anconetta del Louvre e la *Vergine col Bimbo e Santa Caterina* agli Uffizî, finchè d'un balzo raggiunge il suo culmine con la decorazione pittorica di Villa Barbaro a Masèr, dove il genio del Veronese trova la sua più audace e trionfale espressione nel grido cromatico ottenuto con la libertà improvvisatrice del tocco e il contrasto fra tinte calde e morbide e le acute fondamentali tonalità argentine: anche il carattere della decorazione, animato da frequenti motivi illusionistici, è nuovo nel mondo di Venezia cinquecentesca – Ritratti contemporanei alle pitture della Villa Barbaro: l'effigie dello stesso *Barbaro* nella Galleria Pitti, un'effigie di *Gentiluomo ignoto* nella Galleria di Dresda, i ritratti del *Conte Porto col Figlio* nella Casa d'Arte Contini a Roma e della *Contessa Porto* (?) *con la Bambina* nella Raccolta Walters a Baltimora – Il Veronese inizia le sue traduzioni della contemporanea vita veneziana in spettacoli di sfarzo e di festa con la gran tela raffigurante *Alessandro e la famiglia di Dario* nella Galleria Nazionale di Londra, e riflette la serenità del suo spirito attratto dallo sfavillìo delle gemme e delle sete screziate anche nelle pitture sacre del coro di San Sebastiano a Venezia, e nella gran pala del *Martirio di San Giorgio* a Verona – Eccezione rarissima in quest'arte trasportata solo verso la gioia del colore vibrante e puro, la piccola *Crocefissione* del Louvre,

pervasa da un senso profondo di umana emozione, di spirituale delicatezza – Nell'accordo sottile tra un'atmosfera verde subacquea e un'espressione di meditativa incertezza, ancora tocca delicate sfumature spirituali l'arte del Veronese nel *Ritratto di Gentiluomo* in Palazzo Colonna a Roma, che per luministiche ricerche e aristocratica sobrietà d'intonazione s'accosta alla *Madonna* di San Polo a Verona – Pieno abbandono al colore letizia di tinte ridenti e chiare di superfici limpide e brillanti, nello *Sposalizio di Santa Caterina* della Galleria di Venezia, e nel *Riposo sulla via dell'Egitto* a Sarasota, nella Florida – Una collana di capolavori nella Galleria di Dresda, dai delicati accordi argentini della *Famiglia Cuccina davanti alla Vergine*, all'oltranza cromatica dell'*Adorazione de' Magi* e della *Cena per le Nozze di Cana* – Affinità del *Miracolo di San Barnaba* nella Galleria di Rouen col quadro della *Famiglia Cuccina* – Culmine di questo periodo d'ebbrezza cromatica, successivo alla decorazione di Villa Barbaro, la figura di *San Menna* nel trittico di Modena – Si attenua alquanto la gran forza del colore nel *Martirio di San Genesio* al Prado e nel *Centurione davanti a Cristo* della stessa Galleria, riflessi indeboliti delle opere di Dresda e di Modena – Altra manifestazione di delicata spiritualità nell'arte del Veronese: la *Visione di Sant'Elena* a Londra, visione di dolore e di pace creata in un istante di puro smarrimento contemplativo – Nei quadri allegorici della Galleria Nazionale di Londra (*Scorno, Rispetto, Infedeltà, Felice Unione*), il Veronese attenua le sfaccettature e i conseguenti sfavillii, per ottener forme più soffici e accordare ad esse lo splendore diffuso e madido delle carni e delle stoffe; dipinge con una scioltezza, una morbidezza di pennello ignota alle magnifiche improvvisazioni di Villa Barbaro – Sintomi di decadenza nel *Martirio di Sant'Afra* a Brescia. – Opere tipiche del Veronese per il loro carattere di pompa e di festa: i *Cenacoli*, e cioè la *Cena di San Gregorio* nel Santuario di Monte Berico, la *Cena in casa del Fariseo* al Louvre, la *Cena in casa di Levi* nella Galleria di Venezia – Accenni manieristici nel *Martirio di Santa Giustina* a Padova; ricerche di luminismo tintorettesco nell'*Assunta* della Galleria di Venezia, opera di collaborazione, e nella fulgida *Assunta* del Museo di Dijon, attribuita al Tintoretto – Ultimo e

pieno trionfo del colore veronesiano nelle pitture della Sala del Collegio in Palazzo Ducale a Venezia – Preludio allo spirito della decorazione settecentesca, a Tiepolo, Watteau e Boucher: il *Ratto d'Europa*, nella Sala dell'Anticollegio – Ricerca d'effetti di grandiosità monumentale nel *Sant'Antonio in cattedra* della Galleria di Brera; riflesso dello splendore cromatico spiegato dal Veronese con le pitture della Sala del Collegio, nell'allegoria di *Venezia che riceve tributi da Cerere*, frammento di soffitto nella Galleria veneziana. Le pitture delle Sale del Collegio e dell'Anticollegio, come l'allegoria della Pinacoteca di Venezia, sono l'ultima espressione caratteristica e piena del genio veronesiano. La contaminazione con l'arte del Tintoretto, già notata in altre opere, continua e s'accentua nei sette frammenti della decorazione di San Nicoletti de' Frari; lo splendore cromatico s'attenua come per stanchezza, e l'enfasi degli atteggiamenti s'accentua nell'*Annunciazione* della R. Galleria di Venezia; tende ad appassire la freschezza del colore veronesiano nei due quadri del Louvre: *Esther davanti ad Assuero* e *Susanna al bagno* – La decadenza precipita, aiutata da una sempre più estesa collaborazione, nella Pala della chiesa di San Giuliano a Rimini, nell'*Adorazione dei Pastori* del Monastero di San Giuseppe a Venezia, nella *Difesa* e nella *Conquista di Smirne* a Palazzo Ducale; anche nel *Trionfo di Venezia*, macchina gigantesca costruita da Paolo, manierista di sè stesso, sul finir della vita – Considerazioni generali sull'educazione e sulle caratteristiche fondamentali dell'arte di Paolo – Catalogo delle opere.

VII . . . . . *Pag.* 955

Antonio Badile e i Veronesiani.

Antonio Badile: Regesti. Bibliografia – L'Opera, nel tempo in cui fu maestro di Paolo Caliari. Sua approssimazione all'arte del Veronese – Un suo seguace: Michelangelo Aliprandi.

Giambattista Zelotti: Regesti – Bibliografia – La più antica decorazione nella Sala del Consiglio dei Dieci – La *Pietà* della Galleria veneziana, contemporanea o quasi a quella decorazione – I Tondi della

Biblioteca Sansoviniana, di stampo veronesiano-parmigianesco – Decorazione della Villa Emo – *Ritratto d'Incognita* del Museo di Castelvecchio a Verona – Prontezza capricciosa del segno di luce nell'*Annunciazione*, attribuita a Paolo, negli Uffizi a Firenze – Confronto con l'altra *Annunciazione* dell'Hofmuseum – Le sue tinte d'argento nel *Martirio di Santa Giustina* agli Uffizî – La decorazione del Cataio – Ultime opere: la *Conversione di San Paolo* e la *Pesca miracolosa* nel Duomo di Vicenza, il *Noli me tangere* nel Museo di Bassano, il *Martirio dei Ss. Primo e Feliciano* nel Museo Civico di Padova, *Mosè salvato dalle acque* nella Galleria di Dresda, il *Battesimo di Gesù* nella Galleria di Brera – Catalogo.

Giovanni Antonio Fasolo: Regesti. Bibliografia – Affinità con lo Zelotti – Suoi cicli d'affreschi con riflessi dell'arte di Giulio Romano – Catalogo.

Paolo Farinati. Regesti. Bibliografia – Il pittore, avviato alla vecchia tradizione pittorica, subisce la grandezza dell'arte di Paolo – Con l'inoltrare degli anni, imbarocchisce – Catalogo.

Francesco Montemezzano: Notizie. Bibliografia – Pitture nella Sala dell'Anticollegio di Palazzo Ducale a Venezia – Approssimazione a Paolo nell'*Incoronazione della Vergine*, attribuita a Paolo stesso, nella Galleria veneziana, nel soffitto della chiesa di San Niccolò dei Mendicoli a Venezia, nell'*Apoteosi della Battaglia di Lepanto*, pure nella Galleria veneziana, attribuita a Paolo – La Pala d'altare di San Giorgio in Braida a Verona, opera più tarda del Montemezzano, la più sostenuta e forte di lui – Catalogo.

Parrasio Micheli: Regesti. Bibliografia – Superficialità del pittore – Particolari studiati con finezza miniaturistica – Esteriorità delle forme derivate da Paolo – Catalogo.

Ponchino, detto il Bozzato da Castelfranco: Notizie. Bibliografia – Mala interpretazione di Raffaello e del classico – Educazione dal Vasari – Smarrimento del vasariano nell'accostarsi a Paolo – Catalogo.

Domenico Riccio, detto il Brusasorci, suo figlio Felice e Orlando Flacco: Regesti. Bibliografia – Sua resa alla riforma pittorica del Veronese – Il forte temperamento di Domenico prende il sopravvento sull'ispirazione veronesiana – *Paesi nel Vescovado* con

tutta la varietà panoramica degli scenari di Paolo a Villa Soranzo – Distanza dell'arte di Domenico da quella di suo figlio Felice, erudito nell'arte da Jacopo Ligozzi – Catalogo d'opere di Domenico e di Felice – Orlando Flacco, seguace del Brusasorci – Notizie di opere.

Damiano Mazza: Notizie. Bibliografia – Espressione di forza savoldiana e richiami al Veronese – Avvicinamento al Palma Giovane nelle opere tarde – Catalogo.

Pietro de' Marescalchi, detto lo Spada: Notizie. Bibliografia – Cenno del suo quadro di *San Lorenzo* nella Collezione Harrach a Vienna – Catalogo

Anselmo Canerio: Notizie. Bibliografia – Degenerazione delle forme veronesiane – Catalogo.

Eredi di Paolo: Benedetto Caliari: Regesti. Bibliografia – Collaborazione con Paolo – Quadri con centoni di motivi tratti dal fratello – Plagi, materialità di fattura, esteriorità d'arte – Catalogo. — Carletto e Gabriele Caliari: Notizie. Bibliografia – I due grandi quadri nella Sala delle Quattro Porte a Palazzo Ducale in Venezia e la *Madonna del Rosario* nella Galleria veneziana – Altri quadri in Palazzo Ducale – Difficoltà di distinguere la mano dell'uno da quella dell'altro. Opere assegnate in generale a Carletto – Catalogo. — Alvise Benfatto, detto Dal Friso: Notizie. Bibliografia – Copie dalle opere dello zio – Tra le sue cose migliori: il *Cenacolo* di Sant'Eufemia alla Giudecca, in parte stampato dal Veronese – Plagi a San Niccolò de' Mendicoli – Distacco da Paolo in San Giovanni Grisostomo a Venezia e tendenze disegnative di Alvise del Friso.

VIII . . . . . *Pag.* 1113

Jacopo Bassano e i suoi Eredi.

Jacopo Bassano: La Vita – Regesti. Bibliografia – Prime opere d'Jacopo, inclini verso l'arte dei Maestri bresciani e di Bonifacio, ma tradotte in forme pesanti, arcaistiche, di una plastica serrata e ferma, di inalterabile effetto statico – Esempi caratteristici di questo primo periodo: la *Cena in Emaus* di Cittadella, e la *Fuga in Egitto* del Museo Civico di Bassano

– Qualche ricerca di morbidezza e varietà pittorica nel quadro dei *Fratelli Maccabei davanti alla fornace*, e più nella *Madonna adorata da Matteo Soranzo*, opera del 1537 (Museo Civico di Bassano), e nell'*Immagine di San Zenone* della pala di Borso, riflesso dell'arte di Tiziano Vecellio – Studio di risalti pittorici mediante contrasti fra luce e controluce, fra toni caldi e toni freddi, nell'*Adorazione dei Pastori* ad Hamptoncourt, che segna la fine del primo periodo anche per qualche ricerca, nuova all'arte, d'Jacopo d'effetti di movimento mediante atteggiamenti ritorti – Contrapposti di macchie scure e chiare e precisione plastica nell'*Epifania* di Edimbourgh – La linea frastagliata e capricciosa, d'origine parmigianinesca, diviene strumento a render variazioni di colore e di luce nella *Fuga in Egitto* dell'Ambrosiana a Milano. Le superfici, prima lisce, si rompono, s'increspano, si screpolano, ad esprimere una vitalità fiammeggiante, inquieta – Nella *Decollazione del Battista* a Copenaghen, e nella *Cena di Epulone* (Raccolta Platt), si assottigliano, s'allungano sinuose, e il tipo muliebre s'intona alle eleganze stilistiche del Parmigianino. Contrasto fra i due quadri, composti quasi degli stessi elementi, l'uno con misura architettonica e luce calma, limpida, diffusa; l'altro con rapidità improvvisatrice, e violenza di contrasti fra macchie d'ombra e luce – Rapidità fantastica di movimento, effetti drammatici e pittorici nel *Cristo sulla via del Calvario* (Museo di Budapest) – Larghezza di pennellata e corposità di sostanza cromatica nella *Cena* della Galleria Borghese, preludio all'opera giovanile del Velazquez – Accentuazione dell'effetto luministico nelle forme incandescenti della pala del *Battista* e della *Pentecoste* (Museo Civico di Bassano), tra i più chiari preludî all'arte del Greco – Altre opere di smagliante effetto luministico, quali la *Fuga in Egitto* di Hamptoncourt, la *Samaritana al Pozzo* di Castelvecchio a Verona, il *Paradiso Terrestre* della Galleria Doria a Roma – Scintillante trascrizione grafica della forma nella piccola *Epifania* della Galleria Borghese, nella piccola *Annunciazione* di Vicenza, nell'*Epifania* di Vienna – Accenno a nuove ricerche nella *Crocefissione* di San Teonisto, vicina per intonazione argentea alle opere di Paolo Veronese – Effetti luministici nella *Natività* del Museo di Bassano, accentuati, con rapidità d'impressione pittorica, nel *Cristo flagellato* della Raccolta Wil-

lumsen e nella *Susanna* di Nîmes – Il *San Girolamo* di Venezia, preludio all'arte caravaggesca del Seicento – Altri due esempi d'impressionismo pittorico, nella *Deposizione* del Museo di Vienna e nella *Cena* del Museo di Bassano – Dominio del principio di ritmo architettonico e spaziale nella lunetta del Museo di Vicenza: *I Rettori della Città ai piedi della Vergine*. La luce invece di imprimere alla scena rapidità di visione qui fissa e precisa i volumi. Così nel *Ritratto virile* della Raccolta del Conte di Cumberland – Jacopo torna a rivaleggiare con le argentee luci di Paolo Veronese e a far giocar le luci sui prismi delle pieghe nel *Battesimo di Santa Lucia*, a Bassano – Lieve collaborazione con Francesco in altra importante opera di questo periodo: la *Predica di San Paolo* a Marostica. S'avvicina a questo quadro per la complessità del tocco minuto e costruttivo il *Ritratto di Vecchio* nella Galleria di Oslo – Inizio della decadenza in alcune opere che saranno modelli alla pittura di genere dei seguaci d'Jacopo, quali il *Ritorno di Giacobbe* nel Palazzo Ducale di Venezia, e la *Fiera di Bassano* nel Museo di Torino – Opere di collaborazione d'Jacopo coi figli: il *Paradiso* del Museo di Bassano, la *Vergine adorata dalle Sante Agata e Lucia* e il *Podestà Moro presentato da San Rocco alla Vergine*, nello stesso Museo, la *Fuga in Egitto* nell'Accademia di Venezia, la *Circoncisione* del Museo di Bassano – Ultima grande opera d'Jacopo: la *Natività* nella Chiesa di San Giorgio a Venezia – Epilogo. Catalogo di opere.

Eredi d'Jacopo: Francesco da Ponte il Giovine: La vita – Regesti – Opere in collaborazione col padre – Repliche libere di composizioni d'Jacopo – La maniera di Francesco, facile, rapida, festosa, più chiaramente va definendosi nel quadro raffigurante *Dio che indica la via della Terra Promessa ad Abramo* (Galleria di Vienna), e in altre pitture di soggetto biblico, interpretato come scena di genere, quali il *Viaggio di Tobia con l'Angelo* a Dresda, il *Redentore nella casa di Marta e Maria* (Galleria Pitti), l'*Adorazione de' Magi* (Galleria Borghese a Roma), tra i saggi più eminenti delle qualità di scintillante coloritore proprie a Francesco – Dopo aver dato una tra le maggiori prove del proprio talento pittorico col *San Francesco orante* della Galleria di Vienna, il pittor di genere va decadendo, nel dipingere in forme sempre più sfatte e plebee, e con frequenti contaminazioni fra principio luministico e

principio chiaroscurale, i *Mercanti cacciati dal Tempio* e l'*Ascensione* nella Galleria di Dresda – Accostamenti alla maniera dei seguaci di Jacopo Tintoretto nelle pitture di Palazzo Ducale a Venezia e in quelle ad esse contemporanee, quali il *Ratto delle Sabine* nella Galleria di Torino, il *Martirio di Santa Caterina* nella Galleria Pitti a Firenze, il telone dell'*Incontro fra il Doge Ziani e Alessandro III*, continuato poi da Leandro, e le *Vittorie veneziane* nel soffitto della Sala del Maggior Consiglio (Palazzo Ducale a Venezia) – Epilogo.

Leandro da Ponte: La Vita – Regesti. — Giovan Battista da Ponte: Regesti. — Girolamo da Ponte: Regesti – Leandro si presenta come interprete ruvido delle forme paterne in una delle sue prime opere datate: *La Famiglia del Podestà Lorenzo Capello davanti alla Vergine* – L'eredità d'Jacopo appare invece chiaramente nella pala della chiesa di San Giorgio a Venezia, *Santa Lucia trascinata dai buoi*, per la potenza dell'espressione dinamica, come per la intensa luminosità degli agenti – Repliche d'esemplari paterni: *Cristo inchiodato sulla Croce, Cristo deposto nella tomba da due Angeli, San Giovanni Evangelista e un guerriero orante*, nel Museo di Bassano – Dove non replica, cade nello squilibrato, nel grosso, nel plebeo, ad esempio nel *Crocefisso* del Museo di Bassano e nel quadro di *Epulone e Lazzaro* a Vienna, dove si fa strada l'arguzia rusticana del pittor bassanese – Tra le opere migliori, certo desunte da esemplari paterni, sono alcuni dei *Mesi* di Vienna, con macchiette impressionistiche di gustoso spirito caricaturale – Campo prediletto da Leandro, con la scena di genere, il ritratto, cui specialmente si lega la sua notorietà fra i Bassaneschi: esempio tra i maggiori l'*Effigie di Gentiluomo* nella Galleria di Dresda. Ma anche nel campo del ritratto presto si forma un modulo, e lo ripete in stampe sempre più materiali e logore – Non riesce, come il più malleabile Francesco, a mettersi all'unisono con gli Eclettici di Palazzo Ducale, anzi sempre più sembra divenir inceppato nei movimenti, legnosi e rigidi, tentando la pittura di cerimonia in Palazzo Ducale – Contrasti di temperamento fra i due principali eredi d'Jacopo: Francesco e Leandro – Accenno agli altri due figli del Bassano: Giovanni Battista e Girolamo – Catalogo di opere.

INDICE DEI LUOGHI

I numeri più scuri indicano le figure, gli altri le pagine del testo.[1]

ALBINO

Chiesa Parrocchiale
Moroni G. B.: *Vergine col Bimbo tra le braccia, circondata da poveri*, 206.

ALZANO MAGGIORE

Raccolta privata
Tintoretto D. e collaboratore (Marco): *L'Assunta e S. Cristoforo che guada il fiume*, 683, **485**.

AMSTERDAM

Casa d'Arte Goudstikker
Moroni G. B.: *Orante*, 259, **221**.
Veronese P.: *Testa di giovinetto*, 860, **611**.
Museo
Bassano L.: *Ritratto*, 1319, **900**.
Moroni G. B.: *Ritratto di Signora*, 259, **224**.
Raccolta O. Lanz
Tintoretto J.: *Annunciazione*, 486, **338**.

ANCONA

Pinacoteca
L. Lotto: Pala d'altare, 100, **91**.

ANGARANO

Chiesa Parrocchiale
Bassano J.: *Trinità*, 1134, **807**.

BALTIMORA

Collezione Walters
Veronese P.: *Ritratto della Contessa Porto con la sua bambina*, 832, **592**.

BARCELLONA

Museo
Tintoretto J.: *Ritratto*, 562, **401**.

BASSANO

Convento di S. Francesco
Bassano J.: *Maria in trono e Santi*, 1140, **809**.
Museo Civico
Bassano J.: *Susanna e i vecchi*, 1118, **796**.
Id.: *L'Adultera davanti a Cristo*, 1118, **797**.
Id.: *I Fratelli Maccabei davanti alla fornace ardente*, 1118, **798**, 1126, 1248.
Id.: *Fuga in Egitto*, 1118, **799**, 1122-1125, 1247.
Id.: *Madonna in trono e Matteo Soranzo adoratore*, 1127, **801-802**, 1129, 1248.
Id.: *S. Martino e il povero, S. Antonio Abate*, 1165, **819**, 1166.
Id.: *S. Giovanni*, 1170, **821**.

[1] Nell'indice dei luoghi, sono notati soltanto i dipinti dei quali è fatta particolare menzione, non tutti quelli indicati nei singoli cataloghi delle opere degli artisti.

Bassano J.: *Pentecoste*, 1182, **827**.
Id.: *Natività*, 1195, **833**.
Id.: *Ultima Cena*, 1208, **840**.
Bassano e aiuti: *Battesimo di S. Lucilla*, 1218, **845**, 1220.
Id. Id.: *Paradiso*, 1230, **851**.
Id. Id.: *Madonna, S. Agata e S. Lucia*, 1233, **852**.
Id. Id.: *Il Podestà Moro presentato da S. Rocco alla Vergine*, 1236, **854**.
Id. e Francesco: *Circoncisione*, 1222, 1238, **856**, 1252.
Bassano Leandro: *Il Podestà Capello e Famiglia davanti alla Vergine*, 1301, **887**.
Id.: *Cristo inchiodato alla Croce*, 1306, **890**.
Id.: *Cristo deposto*, 1306, **891**.
Id.: *S. Giovanni Evangelista e un devoto*, 1309, **892**.
Id.: *Cristo in croce*, 1310, **893**.
Da Ponte Girolamo: *Madonna e Santi*, 1331, **910**.
Zelotti G. B.: *Noli me tangere*, 997, **709**.

BERGAMO

Casa dei Conti Moroni
Moroni G. B.: *S. M. Maddalena*, 234, **200**.
Id.: *Ritratto d'Isotta Brembati*, 240, **204**.
Id.: *Ritratto di Cavaliere*, 206, 233, **199**.
Id.: *Ritratto di Cavaliere*, 242, **207**.
Id.: *Ritratto di Vecchia Signora*, 242, **209**.
Chiesa di S. Andrea
Moretto: *La Vergine in trono e quattro Santi*, 162.
Id.: Pala di *S. Andrea*, 162, **147**.
Chiesa di S. Bartolomeo
L. Lotto: Pala, 26, **20**.
Chiesa di S. Bernardino
L. Lotto: Pala, 33-35, **27-28**.
Chiesa di S. Michele al Pozzo Bianco.
L. Lotto: Affreschi, 58-60, **50-52**.
Chiesa di S. Spirito
L. Lotto: Pala, 36-38, **29-31**.
Collezione Frizzoni
Brusasorci D.: *Ritratto di Prelato*, 1070, **760**.
Duomo
Moroni G. B.: *Visione della Vergine*, 206.
Id.: *La Vergine in gloria, San Girolamo e S. Caterina*, 253, **219**.
Galleria dell'Accademia Carrara
L. Lotto: Particolari della Pala di S. Bartolomeo, 28, 29, **22**, **23**.
Id.: *Ritratto di Dama*, 31, **25**.
Id.: *Sposalizio di S. Caterina*, 44, **37**.
Id.: *Sacra Famiglia e Santa Caterina*, 85, **75**, 88.
Moretto: *La Samaritana al pozzo*, 125, **105**.
Id.: *Apparizione di Cristo portacroce a un divoto*, 125, **106**.
Id.: *S. Girolamo*, 140, **116**.
Id.: *Redentore con la Croce e un divoto*, 119.
Id.: *Sacra Famiglia con S. Giovannino*, 162, **145**.
Moroni G. B.: *Ritratto*, 206.
Id.: *Ritratto supposto d'Isotta Brembati*, 239, **202**.
Id.: *Ritratto di Bambina*, 239, **203**.
Id.: *Ritratto giovanile*, 249, **212**.
Id.: *Ritratto di Vecchia*, 253, **218**, 259, **223**.
Id.: *Ritratto di Bernardo Spino*, 270, **231**.

Moroni G. B.: *Ritratto di Pace Rivola Spino*, 270, **232**.
Raccolta dei Conti Morlani
Moroni G. B.: *Battesimo di Cristo*, 227, **193**.
Raccolta Piccinelli
L. Lotto: *Madonna tra i Santi Rocco e Sebastiano*, 42, **34**.

BERLINO

Casa d'Arte Benedict
Tintoretto Marco: *Pietà*, 678, **483**.
Casa d'Arte Bottenwieser
Moroni G. B.: *Orante*, 259, **222**.
Esposizione degli « Alte Meister »
Schiavone A.: *Ritratto*, 732, **523**.
Galleria Statale
L. Lotto: *Congedo di Gesù dalla Madre*, 40, 41, **33**.
Id.: *Ritratto di Architetto*, 56, **45**.
Id.: *Ritratto d'Uomo*, 62, **55**.
Id.: *I Santi Cristoforo e Sebastiano*, 82, **73**.
Id.: *Ritratto d'Uomo*, 86, **76**.
Marchesi: *S. Agostino dà le Regole dell'Ordine*, 369, **291**.
Moretto: *Vergine e Santi*, 121.
Id.: *Visione della Santa Famiglia e due Santi Camaldolesi*, 176, **153**.
Moroni G. B.: *Ritratto di Giovane*, 205, 251, **215**.
Id.: *Ritratto di Gentiluomo*, 213, **181**.
Tintoretto J.: *Annunciazione*, 508, **354**.
Id.: *La Luna e le Ore*, 548, **390**.
Id.: Pala d'altare, 580, **417**.
Raccolta von Danzas
Tintoretto J.: *Ritratto*, 559, **399**.

BESANÇON

Museo
Tintoretto M.: *Quattro figure oranti*, 678, **484**.

BOLOGNA

Cattedrale
Bagnacavallo: *Crocefisso con la Maddalena e Santi*, 359, **287**.
Girolamo da Treviso: *S. Antonio risana una donna ferita*, 395, **306**, 399.
Id.: *S. Antonio rompe la pietra col calice*, 395, **307**.
Chiesa di S. Giacomo Maggiore
Innocenzo d'Imola: *Madonna e quattro Santi*, 382, **299**.
Pupini G.: *Madonna col Figlio e Santi*, 365, **289**.
Chiesa di S. Giovanni in Monte
Girolamo da Treviso: *Noi me tangere*, 395, **303**.
Chiesa di San Michele in Bosco (nel Capitolo)
Innocenzo da Imola: Dipinto, 372.
Chiesa di S. Salvatore
Innocenzo da Imola: *Crocifisso e Santi*, 374.
R. Pinacoteca
Bagnacavallo: *Sposalizio di S. Caterina*, 355, **285**.
Id.: *Sacra Famiglia e Santi*, 356, **286**.
Garofalo: *Sacra Famiglia*, 288, **248**.
Innocenzo da Imola: *Madonna col Bambino e Santi*, 375, **292**.
Id.: *Madonna in gloria e Santi*, 380, **296**.
Ortolano: *Madonna e Angeli*, 329, **271**.
Pisano N.: *Pietà*, 351, **282**, 353.

Tintoretto J.: *Visitazione*, 440, **311**.
Raccolta Podio
Tintoretto J.: *Visita di Saba a Salomone*, 452, **317**.

BOSTON

Galleria Gardner
Moroni G. B.: *Ritratto di Cavaliere*, 242, **208**.
Museo d'Arti Belle
Tintoretto D.: *Adorazione dei Magi*, 671, **475**.

BORGO S. SEPOLCRO

Pinacoteca
Bassano L.: *Adorazione dei Magi*, 1324, **905**.

BORSO

Chiesa Parrocchiale
Bassano J.: Pala d'altare, 1130.

BRESCIA

Casa Martinengo
Moretto: *Dame di Casa Martinengo*, 182, **160-161**.
Chiesa di S. Afra
Veronese P.: *Martirio di S. Afra*, 888, **631**.
Chiesa di S. Clemente
Moretto: Pala con i *SS. Paolo e Girolamo*, 187, **146**,
Id.: *Orsola e le Compagne*, 194, **167**.
Id.: *Santa Cecila e altre Sante*, 196, **172**.
Chiesa di S. Faustino
Moretto: *Traslazione dei Corpi dei SS. Faustino e Giovita*, 120.
Chiesa di S. Francesco
Moretto: *I SS. Margherita da Cortona, Francesco e Girolamo*, 172, **142**.
Chiesa di S. Giovanni Evangelista.
Moretto: Lunetta, 122, **102**.
Id.: Pala d'altare, 132, **112**.
Id.: *Elia desto da un angelo*, 147, **123**.
Id.: *Ultima Cena*, 148, **125**.
Id.: *Profeti*, 150, **128** a **138**.
Id.: *Caduta della Manna*, 198, **173**.
Chiesa di S. Maria in Calchera
Moretto: *Cristo morto*, 125, **107**.
Chiesa di S. M. delle Grazie,
Moretto: *La Vergine col Figlio e Santi*, 132, **111**.
Chiesa dei SS. Nazaro e Celso
Moretto: *L'Eterno attorniato da angeli*, 121.
Id.: *Incoronazione della Vergine*, 170, **149**.
Id.: *Apparizione di Cristo tra i Profeti Mosè e Davide*, 191, **165**.
Id.: *I SS. Pietro e Paolo reggenti la Chiesa*, 194, **166**.
Duomo Vecchio
Moretto: *Assunta*, 120, 150, **127**.
Pinacoteca Tosio e Martinengo
L. Lotto: *Adorazione dei Pastori*, 71, **62**.
Moretto: *Vergine con S. Francesco e l'arcangelo Michele*, 121.
Id.: *Vergine in gloria con l'Arcangelo Raffaele e Santi*, 129, **110**.
Id.: *Cristo martire discoperto da un angelo*, 134, **114**.
Id.: *Presepe*, 134, 115.
Id.: *Ritratto di Gentiluomo*, 140, **118**.
Id.: *I SS. Antonio Abate, Antonio da Padova e Tommaso d'Aquino*, 142, **120**.

Moretto: *Cena in Emmaus*, 147, **124**.
Id.: Pala d'altare, 150, **139**.
Id.: Pala di *S. Niccolò da Bari*, 162, **143-144**.
Id.: *Salomè*, 195, **171**.
Id.: *Adorazione dei Pastori*, 198, 175.
Moroni G. B.: Disegno, 210, **177**.
Id.: *Ritratto di Gentiluomo*, 222, **190**.
Id.: *Ritratto di Signore*, 227, **194**.

BRESCIA (Dintorni)

Santuario
Moretto: *Madonna del Paitone che appare a un sordomuto*, 194, **170**.

BRUNSWICH

Raccolta Cumberland
Bassano J.: *Ritratto*, 1214, **842**.

BRUXELLES

Galleria Nazionale
Caliari B.: *Santa Famiglia e Sante*, 1088, **779**.
Tintoretto J.: *Trafugamento del corpo di S. Marco*, 519, **363**.

BUDAPEST

Collezione Faragò
Moroni G. B.: *Ritratto*, 275, **233**.
Collezione Lederer
Moroni G. B.: *S. Lucia*, 267, **228**.
Id.: *Santo Evangelista*, 267, **229**.
Collezione Zichy
Moroni G. B.: *Ritratto* 206.
Moroni G. B.: *Ritratto di un Contarini*, 242, **210**.

Museo Nazionale delle Belle Arti
Bassano J.: *Veronica davanti a Cristo caduto*, 1150, **813**, 1151-1162.
L. Lotto: Cimasa della pala di S. Bartolomeo, 28, **121**.
Id.: *Madonna col Bambino e S. Francesco*, 44.
Id.: *Ritratto di Gentiluomo*, 30, **42**.
Moretto: *S. Benedetto*, 180, **157**.
Moroni G. B.: *Madonna col Bambino e S. Giovanni*, 267, **227**.
Veronese P.: *Ritratto di Gentiluomo*, 928, **661**.

CAEN

Museo
Tintoretto J.: *Sposalizio di Bacco e di Arianna*, 555, **396**.
Veronese P.: *Le tentazioni di S. Antonio*, 766, **538**.

CAMBRIDGE (S. U.)

Museo Fogg
L. Lotto: *S. Pietro Martire*, 55, **44**.
Tintoretto J.: *Diana*, 547, **389**.

CASTELFRANCO

Duomo. Sagrestia
Veronese P.: *Temperanza*, 756, **530**.
Id.: *Giustizia*, 760, **531**.
Id.: Medaglioni con genietti, 760, **532-534**.
Id.: *La Fama e il Tempo*, 762, **536**.

CENATE (Bergamo)

Chiesa di S. Leone
Moroni G. B.: *Assunzione della Vergine*, 208, **176**.

CHATSWORTH

Collezione Devonshire
Moroni G. B.: *Ritratto virile*, 212, **179**.
Schiavone A.: *Predica del Battista*, 730, **521**.

CHICAGO

Collezione A. Ryerson
Garofalo: *Madonna col Bambino*, 286, **239**.

CINGOLI

Chiesa di S. Domenico
L. Lotto: Pala d'altare, 91, **82**.
Id.: Particolare dell'*Assunta*, 93, **83**.
Id.: Particolare della *Disputa*, 94, **84**.
Id.: Particolare dell'*Orazione nell'Orto*, 94, **85**.
Id.: Particolare della *Natività*, 96, **86**.
Id.: Particolare della *Circoncisione*, 96, **87**.
Id.: Particolare del *Cristo caduto sotto la Croce*, 96, **88**.
Id.: Particolare dell'*Incoronazione della Vergine*, 96, **89**.

CITTADELLA

Chiesa Parrocchiale
Bassano J.: *La Cena in Emmaus*, 1122, **800**, 1124, 1246.

CLEVELAND

Museo d'Arte
Tintoretto Marietta (?): *Madonna col Bambino*, 684, **486**.

COMERO (Brescia)

Fabbriceria
Moretto: *S. Antonio Abate*, 162, **146**.

COPENHAGEN

Collezione Madsen
Garofalo: *Madonna col Bambino*, 286, **237**.
Museo
Bassano J: *Decollazione del Battista*, 1144, **811**, 1146.
Raccolta Willumsen
Bassano J.: *Cristo flagellato*, 1201, **835**.

COSTA DI MEZZATE

Castello Camozzi
L. Lotto: *Sacra Conversazione*, 42, **35**.

CRACOVIA

Raccolta Lubomirska
Bassano L.: *Suonatore*, 1918, **899**.

CROSARA

Chiesa Parrocchiale
Bassano J.: *Pietà*, 1130, **804**, 1132.

DIGIONE

Museo
Veronese P.: *Assunta*, 898, **638**.

DRESDA

Galleria di Stato
Bagnacavallo: *Maria in gloria e Santi*, 359, **288**, 380.
Bassano F.: *Viaggio di Tobia e l'Angelo*, 1274, **869**.
Id.: *I Mercanti cacciati dal Tempio*, 1288, **879**.
Id.: *Assunzione*, 1288, **880**.
Id.: *Natività*, 1288, **882**.
Bassano L.: *Ritratto*, 1317, **898**.
Id.: *La Dogaressa Cicogna*, 1320, **901**.
Id.: *Il Doge Antonio Prioli*, 1321, **902**.

Bassano L.: *Il Doge Cicogna*, 1322, **904**.
Caliari B.: *Sacra Famiglia*, 1091, **782**.
Fasolo G. A.: *Ritratto di Dama*, 1022, **727**.
Garofalo: *Vergine adorante il Bambino*, 298, **253**.
Id.: *Marte e Venere innanzi a Troia*, 309, **258**.
Id.: *Pallade e Nettuno*, 309, **259**.
Id.: *Endimione e Diana*, 309, **260**.
Id.: *Baccanale*, 310, **263**,
L. Lotto: *Madonna col Bambino e il piccolo S. Giovanni*, 40, 41.
Schiavone A.: *Maria con Giuseppe e Giovanni*, 714, **507**.
Tintoretto J.: *Concerto di donne*, 476, **332**.
Id.: *Liberazione di Arsinoe*, 506, **352**.
Id.: *Vedova*, 512, **357**.
Id.: *S. Michele*, 607, **437**.
Tintoretto Marco: *Un orante davanti alla Sacra Famiglia e a S. Caterina*, 678, **484**.
Veronese P.: *Ritratto*, 832, **593**.
Id.: *La Famiglia Cuccina presentata alla Vergine*, 856, **609-610**, 858-860.
Id.: *Adorazione dei Magi*, 864, **614-615**, 865-868.
Id.. *Le Nozze di Cana*, 868-872, **616-618**.
Id.: *Corteo di Cristo sulla via del Calvario*, 872, **619**.
Zelotti G. B.: *Mosè salvato dalle acque*, 1002, **713**.

DUBLINO

Galleria Nazionale d'Irlanda
Bassano J.: *Busto d'uomo*, 1178, **825**.
Moroni G. B.: *Vedovo con due figli*, 267, **230**.
Schiavone A.: *Scene mitologiche*, 720, **512-513**.

EDIMBURGO

Galleria
Bassano J.: *Adorazione dei Magi*, 1134, **806**.

ENEGO

Chiesa Parrocchiale
Bassano J.: *SS. Caterina, Rocco, Antonio e Sebastiano*, 1167, **820**.

ENGLEWOOD

Raccolta Platt
Bassano J.: *Lazzaro e il Ricco Epulone*, 1147, **812**, 1252.

FAENZA

Cattedrale
Innocenzo da Imola: *Sposalizio di S. Caterina e quattro Santi*, 382, **298**.
Chiesa della Commenda
Girolamo da Treviso: *La Vergine col Bambino e Santi*, 400, **308**.
Id.: *Padre Eterno ed Angeli*, 400, **309**.

FELTRE

Chiesa di S. M. degli Angeli
Bassano J.: Quadro votivo, 1234, **853**.

FERRARA

Galleria dell'Ateneo
Garofalo: *Natività*, 286, **241**.
Id.: Parte mediana di pala d'altare, 304, **256**.
Seminario
Garofalo: Soffitto, 312, **264**.

FILADELFIA

Collezione Johnson
G. B. Moroni: *Ritratto d'uomo seduto*, 205.
Schiavone A.: *Pastore col gregge*, 737, **528**.

FINO DEL MONTE

Chiesa Parrocchiale
Moroni G. B.: *La Madonna e i SS. Pietro e Andrea*, 207, 255, **220**,

FIRENZE

Casa d'Arte Volterra
Moroni G. B.: *Ritratto virile*, 232, **198**.
Veronese P.: *La Carità e la Fede*, 826, **588-589**.
Galleria Pitti
Bassano F.: *Il Salvatore presso Maria*, 1280, **872**.
Id.: *Martirio di S. Caterina*, 1294, **884**.
Moroni G. B.: *Ritratto di Signora*, 231, **197**.
Tintoretto J.: *Ritratto di Vincenzo Zeno*, 565, **404**.
Veronese P.: Ritratto supposto di *Daniele Barbaro*, 826, **590**.
Galleria degli Uffizî
Brusasorci F.: *Betsabea al bagno*, 1076, **770**.
Caliari B.: *Mosè salvato dalle acque*, 1088, **780**.
Id.: *Vergine col Bambino in gloria e Santi*, 1091, **784**.
Moroni G. B.: *Ritratto d'uomo con la spada*, 206.
Id.: *Ritratto virile*, 212, **180**.
Id.: *Ritratto di Cavaliere con il vaso ardente*, 242, **206**,
Id.: *Messer Giovanni Pantera*, 253, **217**.
Schiavone A. *Adorazione dei Pastori*, 709.
Tintoretto J.: *Samaritana al pozzo*, 488, **339-340**.
Id.: *Ammiraglio Veniero*, 564, **403**.
Veronese P.: *Sacra Famiglia*, 800, **566**.
Zelotti G B.: *Annunciazione*, 981, **692-693**.
Id.: *Martirio di S. Giustina*, 984, **695**, 986.
Raccolta Fuster
Innocenzo da Imola: *Sacra Famiglia e S. Francesco*, 376, **293**.

FIRENZE (presso)

Raccolta Perkins
Garofalo: *Madonna*, 286, **240**.

FRANCOFORTE

Istituto Staedel
Moretto: *Madonna fra i SS. Antonio Abate e Sebastiano*, 162, 168, **148**.
Id.: *Madonna in trono e i Quattro Dottori della Chiesa*, 172, **152**.

GAZZANICA

Chiesa Parrocchiale
Moroni G. B.: *S. Giorgio a cavallo e altri Santi*, 206.

GENOVA

Collezione Raggio
Schiavone A.: *David atterra Golia*, 694, **491**.
Palazzo Bianco
Moretto: *Ritratto di Filosofo*, 141, **119**.
Palazzo Rosso
Micheli P.: *Ritratto di Dama*, 1051, **750**.

GRENOBLE

Museo
Farinati P.: *Discesa dalla Croce*, 1036, **734**.

HAMPTONCOURT

Museo del Palazzo Reale
Bassano J.: *Adorazione dei Pastori*, 1133, **805**.
Id.: *Il Buon Samaritano*, 1155, **815**.
Id.: *Partenza di Giacobbe*, 1172, **823**, 1174.
L. Lotto: *Lo scultore Andrea Odoni*, 65, **58**.
Schiavone A.: *Giudizio di Mida*, 709, **505**.
Tintoretto J.: *Le Nove Muse*, 548, 549, **391**.

HERMANNSTADT

Galleria Bruckental
L. Lotto: *S. Girolamo penitente*, 25, **19**.

JESI

Museo Civico
Id.: Pala d'altare, 60, **53**.
L. Lotto: *Deposizione*, 18, **13**.
Id.: *Annunciazione*, 71, **54**.
Id.: *Storia di S. Lucia*, 74, 75, **65-68**.
Id.: *Visitazione*, 77, **70**.

L'AJA

Casa d'Arte Bachstitz
Ortolano: *Adorazione dei Magi*, 322, **268**.
Tintoretto J.: *Ritratto di Jacopo Sansovino*, 562, **402**.
Galleria di Stato
Farinati P.: *Adorazione dei Magi*, 1030, **731**.

LE HAVRE

Museo
Tintoretto D.: *Ritratto di Orefice*, 663.

LEIPZIG

Museo
Tintoretto J.: *Cristo che ridona la vita a Lazzaro* 444, **313**, 450.

LENINGRADO

Galleria del Romitaggio
L. Lotto: *Madonna col Bambino*, 40, **32**.
Id.: *Ritratto di Gentildonna*, 46, **39**.
Moretto: *La Fede che presenta l'Eucaristia*, 186, **163**.
Moroni G. B.: *Ritratto*, 216, **182**.
Schiavone A.: *Amori di Giove e Antiope*, 700, **497**.
Tintoretto J.: *Natività della Vergine*, 459, **320**.
Veronese P.: *Gesù deposto*, 947, **674**.

LILLE

Museo
Bassano F.: *Ritratto di Bastiano Garvolino*, 1264, **860**.

LIONE

Museo
Tintoretto J.: *Danae*, 475, **331**.

LONDRA

Casa d'Arte Agnew
Veronese P.: *Ritratto di Gentiluomo*, 944, **670**.
Casa d'Arte Arnot
Schiavone A.: *Ritratto*, 733, **525**.

Casa d'Arte Bellesi
Micheli P.: *Concerto di donna e fauni*, 1051, **748**.
Collezione W. Farrer (già)
Moroni G. B.: *Ritratto di Olivetano*, 219, **185**.
Collezione Lord Lee of Fareham
Ortolano: *L'Adultera*, 325, **269**, 334, 341.
Collezione Powerscourt
Moroni G. B.: *Ritratto d'uomo*, 206.
Galleria Nazionale
L. Lotto: *I Fratelli della Torre*, 22-24, **18**.
Id.: *Ritratto del Protonotario Giuliano*, 43, **36**.
Id.: *Famiglia*, 48, **40**.
Moretto: *Ritratto di Gentiluomo*, 120, 150, **126**.
Id.: *Incontro di Gesù col Battista*, 123, **103**.
Id.: *Sacra Conversazione*, 127, **108**.
Id.: *Ritratto di un Adoratore*, 180, **158**.
Id.: *Ritratto di gentiluomo*, 180, **159**.
Moroni G. B.: *Ritratto di Giovane*, 216, **183**.
Id.: *Ritratto di Anziano*, 218, **184**.
Id.: *Ritratto di Cavaliere*, 222, **189**.
Id.: *Ritratto di Signora*, 242, **205**.
Id.: *Ritratto di Santo*, 250, **214**.
Id.: *L'Avvocato*, 251, **216**.
Ortolano: *Tre Santi*, 336, **278-279**.
Garofalo: *Madonna in trono e Santi*, 286, **236**.
Id.: *Sacra Famiglia*, 288, **245**.
Id.: Pala d'altare, 310, **262**.
Girolamo da Treviso: Pala d'altare, 395, **304**.
Tintoretto J.: *Lotta di S. Giorgio col Drago*, 508, **353**.
Id.: *L'Origine della Via Lattea*, 555, **395**.
Veronese P.: *Alessandro e la famiglia di Dario*, 894, **595**.
Id.: *Visione di S. Elena*, 881, **625**.
Id.: *Scorno, Rispetto, Fedeltà, Felice Unione*, 882-887, **626-629**.
R. Langton Douglas (presso)
Ortolano: Pala d'altare (attribuita), 341, **280**.
Martin Convay (presso)
L. Lotto: *Danae*, 6, **1**.
Raccolta Benson (già nella)
L. Lotto: *Susanna*, 33, **26**.
Raccolta Holford (già nella)
L. Lotto: *Pietà*, 30, **24**.
Id.: *Ritratto*, 86, **77**.
Tintoretto J.: *Resurrezione di Lazzaro*, 448, **315**.
Raccolta Nicolson (già nella)
Tintoretto J.: *Ritratto*, 596, **428**.
Raccolta Northbrook
Moroni G. B.: *Ritratto di Guerriero*, 229, **195**.
Raccolta Oppenheimer
L. Lotto: Studio di ritratto, 87, **78**.
Raccolta del Duca di Vestminster (già nella)
Veronese P.: *Sacra Famiglia*, 797, **563**.
Vendita « Princess Royal »
Moroni G. B.: *Ritratto di Prete*, 219, **186**.

LORETO

Palazzo Arcivescovile
L. Lotto: *I Santi Cristoforo, Sebastiano e Rocco*, 84, **74**.
Id.: *Sacra Famiglia*, 89, **80**.

L. Lotto.: *Caduta di Lucifero*, 105, **98**.
Id.: *Presentazione al Tempio*, 108, **101**.

LUCERNA

Casa Heinemann
Garofalo: *Sacra Famiglia*, 287, **243**.

LUCINO (Lugano)

Raccolta Hans Wendland
Tintoretto D.: *Ritratto*, 663, **464**.

LUSIANA

Chiesa Parrocchiale
Bassano J.: *S. Zenone*, 1130, **803**.

MADRID

Escuriale
Tintoretto J.: *Lavanda dei piedi*, 455, **319**.
Museo del Prado
Bassano F.: *Ultima Cena*, 1270, **866**.
L. Lotto: *Due Sposi*, 44, **38**.
Id.: *S. Girolamo*, 105, **97**.
Moroni G. B.: *Ritratto*, 222, **188**.
Micheli P.: *Cristo morto adorato da S. Pio V*, 1047, **745**.
Id.: Allegoria per la nascita del Principe D. Fernando, 1049, **746**.
Tintoretto J.: *La Moglie di Putifarre*, 544, **384**.
Id.: *Ricevimento di Saba*, 544, **385**.
Id.: *Ester davanti ad Assuero*, 545, **386**.
Id.: *Giuditta che uccide Oloferne*, 545, **387**.
Id.: *Ritrovamento di Mosè*, 546, **388**.
Tintoretto J.: *Ritratto di Senatore*, 602, **432**.
Veronese P.: *Martirio di S. Ginesio*, 878, **623**.
Id.: *Il Centurione davanti a Cristo*, 880, **624**.
Id.: *Disputa di Gesù coi Dottori*, 888, **630**.

MANERBIO

Fabbriceria
Moretto: *Vergine in gloria e Santi*, 129, **109**.

MANNHEIM

Raccolta Lanz
Tintoretto J.: *L'Adultera davanti a Cristo*, 470, **328**.

MAROSTICA

Chiesa di S. Antonio
Bassano J.: *Predica di San Paolo*, 1221, **846**.

MASER

Villa Barbaro ora Giacomelli
Veronese P.: *Veduta di paese*, 807, **570**.
Id.: *In villa*, 807, **571**.
Id.: *Paese*, 807, **572**.
Id.: *Soffitto del Salone dell'Olimpo*, 808, **573**.
Id.: *L'Olimpo*, 809, **574**.
Id.: *Vulcano*, 813, **575**.
Id.: *Nettuno*, 814, **576**.
Id.: *Donne al balcone*, 816, **577**.
Id.: Lunette delle *Stagioni*, 817, **578-579**, 819.
Id.: *Le virtù coniugali*, 820, **580**.
Id.: *L'Armonia*, 820, **581**.
Id.: *L'amor materno*, 820, **582**.
Id.: *Venere e Apollo*, 821, **583**,
Id.: *Bacco*, 822, **584**.
Id.: *Abbondanza, Fortezza, Invidia*, 822, **585**.

Veronese P.: *Fede e Carità*, 822-823, **586**.
Id.: *Gentiluomo in assetto di caccia*, 824, **587**.

MILANO

Galleria Ambrosiana
Bassano J.: *Fuga in Egitto*, 1137, **808**, 1139, 1249.
Moroni G. B.: *Ritratto virile*, 205.
Id.: *Ritratto di cavaliere*, 220, **187**.
Schiavone A.: *Adorazione dei Magi*, 741, **529**.
Galleria di Brera
Bassano J.: *Visita di S. Rocco agli appestati*, 1196, **834**, 1200.
Caliari B.: *Cena in casa del Fariseo*, 1091, **785**.
Id.: *Adorazione dei Magi*, 1091, **786**.
Id.: Particolare dello sportello a sinistra dell'*Adorazione*, 1094, **787**.
Caliari Paolo: Particolare della pala di *S. Antonio*, 1094, **788**.
L. Lotto: *Assunta*, 18, **15**.
Id.: *Messer Febo da Brescia*, 100, **92**, 105.
Id.: *Ritratto*, 103, **93**.
Id.: *Vecchio Gentiluomo*, 104, **94**.
Id.: *Pietà*, 105, **95**.
Moretto: *Visione di Maria e i SS. Francesco, Antonio e Girolamo*, 172, **151**.
Moroni G. B.: *Ritratto di Antonio Navagero*, 206, 247, **211**.
Id.: *Vergine col Bambino in gloria e i SS. Barbara e Lorenzo*, 260, **225**.
Id.: *Assunzione*, 261, **226**.
Ortolano: *Crocefissione*, 336, **277**.
Pisano N.: Pala d'altare, 349, **281**.
Tintoretto J.: *Gesù deposto*, 515, **361**.
Id.: *Miracolo di S. Marco*, 517, **362**.
Veronese P.: *S. Antonio in Cattedra*, 914, **651**.
Id.: *Gesù nell'Orto*, 947, **673**.
Zelotti G. B.: *Battesimo di Cristo*, 1008, **714**.
Galleria Crespi (già)
Moroni G. B.: *Ritratto di Gentiluomo*, 250, **213**.
Innocenzo da Imola: Anconetta, 378, **295**.
Museo Artistico Municipale o del Castello Sforzesco
L. Lotto: *Ritratto di giovinetto*, 63, **56**.
Moretto: *Sant'Orsola e le Compagne*, 194, **168**.
Schiavone A.: *Galatea*, 703, **498**.
Id.: *Diana e Atteone*, 703, **499**.
Bassano J.: *Ritratto di Guerriero*, 1216, **844**.

MONACO DI BAVIERA

Antica Pinacoteca
Bassano F.: *Circoncisione*, 1252, **859**.
Bassano J.: *Vergine in trono e Santi*, 1142, **810**.
Innocenzo da Imola: *Madonna in gloria, Santi e committenti*, 380, **297**.
L. Lotto: *Sposalizio di S. Caterina*, 15-17, **11**.
Moretto: *Ritratto d'un Giudice*, 140, **117**.
Tintoretto D.: *Ritratto di Andrea Vesalius*, 663, **466**.
Tintoretto J.: *Crocefissione*, 525, **367**.
Id.: *Marta, Maria e Cristo*, 556, **397**.

Tintoretto M.: *Un Doge consegna una lettera*, 678, **482**.
Vicentino A.: *Entrata di Filippo II a Mantova*, 650.
Collezione Nemes
Tintoretto J.: *Susanna è i vecchioni*, 543, **383**.
Raccolta Böhler
Tintoretto J.: *Ritratto di vecchio Senatore*, 598, **430**.
Vendita Helbing
Tintoretto J.: *Annunciata*, 590, **425**.

MODENA

Galleria Estense
Bassano J.: *SS. Pietro e Paolo*, 1162, **818**, 1164.
Garofalo: *Madonna*, 286, **238**.
Id.: *Arpa miniata*, 291, **249-251**.
Id.: *Madonna in trono e Santi*, 299, **255**.
Gian Gherardo dalle Catene: *Madonna in trono e quattro Santi*, 390, **300**.
Id.: *Crocefissione*, 390, **301**.
Ortolano: *Pietà*, 326, **270**, 330.
Pagani G.: *Sposalizio di S. Caterina e Santi*, 391, **302**.
Veronese P.: Anta d'organo coi *SS. Geminiano e Severo*, 872, **620**.
Id.: *Il Battista*, 874, **621**.
Id.: *S. Menna*, 874, **622**, 878.

MONTAGNANA

Chiesa Parrocchiale
Veronese P.: *Trasfigurazione*, 778, **549**.

MONTE S. GIUSTO

Chiesa di S. M. in Telusiano
L. Lotto: *Crocefissione*, 77, **71**.

MURANO

Chiesa
Tintoretto J. e collaboratore (Marietta?): *Battesimo*, 685, **488**.
Chiesa di S. Pietro Martire
Veronese P.: *S. Girolamo*, 914, **650**.
Palazzo Trevisan
Veronese P.: Medaglioni con genietti, 789, **556-557**.

NAPOLI

Museo Nazionale
Moretto: *Cristo alla colonna*, 134, **113**.
Ortolano: *Pietà*, 334, **276**.
Garofalo: *S. Sebastiano*, 309, **257**.

NARBONNE

Museo
Tintoretto J.: Pala d'altare, 442, **312**.

NEW YORK

Casa d'Arte Duveen
Tintoretto J.: *Ritratto di Senatore*, 602, **433**.
Metropolitan Museum
Moretto: *Cristo tra le rocce*, 124, **104**.
Id.: *Pietà*, 198, **174**.
Tintoretto J.: *Ritratto di Scultore*, 512, **358**.
Raccolta Nicolas F. Brady
Tintoretto J.: *Cristo che ridona la vita a Lazzaro*, 444, **314**.

NEWPORT (S. U. A.)

Collezione Davis
Ortolano: *Adorazione dei Pastori*, 321, **265**.

NÎMES

Museo
Bassano J.: *Susanna*, 1202, **836**.

NOALE

Chiesa

Mazza D.: *I SS. Martiri Felice e Fortunato*, 1083.

ORZINOVI

Ospedale

Moretto: Pala d'altare, 180, **155**.

OSIMO

Palazzo Comunale

L. Lotto: *Madonna col Bambino e Angelo*, 90, **81**.

OSLO

Galleria Nazionale

Bassano J.: *Busto d'uomo*, 1224, **847**.

OXFORD

Christ Church College

Girolamo da Treviso: *Adorazione dei Pastori*, 395, **305**.

Schiavone A.: *Diana e Atteone*, 737, **526**.

PADOVA

Chiesa di S. Giustina

Veronese P.: *Martirio di S. Giustina*, 896, **636**.

Chiesa di S. M. in Vanzo

L'Aliense: Pale d'altare, 632, **447**.

Museo Civico

Bassano L.: *Il Doge Memmo*, 1321, **902**.

Mazza D.: *Vergine col Bambino e Santi*, 1083, **775**.

Zelotti G. B.: *Decollazione dei SS. Primo e Feliciano*, 1002, **712**.

PADOVA (presso)

Villa del Catajo

Zelotti G. B.: *Obizzo I eletto vicario generale*, 987, **696**.

Zelotti G. B.: *Duello tra il Generale dell'Esercito di Saladino e Obizzo II*, 987, **697**, 988-989.

Id.: *Bonifacio degli Obizzi in aiuto di Carlo I*, 990, **698**.

Id.: *Mischia capitanata da Obizzo III*, 991, **699**.

Id.: *Antonio Obizzo e i suoi guerrieri*, 992, **700**.

Id.: *Vittoria di Tommaso degli Obizzi*, 993-994, **701**.

Id.: *Sposalizio di Luigi degli Obizzi*, 994, **702-704**.

Id.: Figure nella Sala dello *Sposalizio di Luigi degli Obizzi*, 994, **705**.

Id.: *Niccolò degli Obizzi*, 994, **706**.

Id.: *Luigi degli Obizzi difende Lucca*, 994, **707-708**.

PALERMO

R. Galleria

Garofalo: *Madonna col Bambino e S. Giovannino*, 310, **261**.

PARIGI

Casa d'Arte Canessa

Veronese P.: *Ritratto di F. Franceschini*, 764, **537**.

Collezione Joseph Reinach

Garofalo: *Riposo della Sacra Famiglia fuggitiva*, 286.

Museo del Louvre

Bassano F.: *Le nozze di Cana*, 1282, **874**.

L. Lotto: *S. Girolamo*, 7, **2**.

Id.: *Riconoscimento della natura divina di Cristo*, 87, **79**, 90.

Marchesi: *Cristo portacroce*, 368, **290**.

Montemezzano: *Pia Suora presentata alla Madonna*, 1045.

Id.: *Cristo nella casa di Tabita*, 1045.

Moretto: *I SS. Bonaventura e Antonio da Padova*, 138, **140**.
Id.: *I SS. Bernardino e Luigi*, 158, **141**.
Schiavone A.: *Sacra Famiglia*, 712.
Tintoretto J.: *Susanna*, 475, **330**.
Id.: *Autoritratto*, 602, **434**.
Id.: Abbozzo del *Paradiso*, 606, **435**.
Veronese P.: *S. Marco incorona le Tre Virtù Teologali*, 770, **541**.
Id.: *Ritratto di donna con figlio*, 787, **554**.
Id.: *Madonna col Bambino fra i Santi Giorgio e Giustina*, 793, **561**.
Id.: *I Pellegrini di Emaus*, 805, **568-569**.
Id.: *Crocefissione*, 844, **601**.
Id.: *La Bella Nani*, 846, **602**.
Id.: *Cena in casa del Fariseo*, 892, **633**.
Id.: *Susanna al bagno*, 925, **659**.
Id.: *Ester davanti ad Assuero*, 926, **660**, 927.
Raccolta Sedelmeyer
Tintoretto J.: *Ecce Homo*, 437, **310**.
Id.: *Ritratto*, 512, **359**.

PARRE (Bergamo)

Chiesa Parrocchiale
Moroni G. B.: *S. Paolo ed altro Santo Apostolo assistenti San Pietro*, 212, **178**.

PAU

Galleria Civica
Tintoretto J.: *Ritratto*, 559, **398**.

PAVIA

Museo Civico
Farinati P.: *Sposalizio di S. Caterina*, 1032, **733**.

PESCHIERA (presso)

Oratorio della Madonna del Frassino
Farinati P.: *I Santi Francesco, Sebastiano e Andrea da Peschiera*, 1038, **737**.
Id.: *Sacra Famiglia*, 1038, **738**.
Id.: *Visione celeste a due Santi Monaci*, 1038, **739**.
Id.: *Presepe e Santi*, 1038, **740**.
Id.: *S. Francesco, S. Sebastiano e il Beato Andrea da Peschiera*, 1039.
Id.: *Madonna e Santi*, 1039.

PIETRASANTA

Cattedrale
Pisano N.: Affreschi, 344.

PISA

Duomo
Pisano N.: *Punizione dei figli di Aron*, 353, **283**.

PONTERANICA

Chiesa parrocchiale
Lotto L.: Polittico, 67, **60**.

PRALBOINO

Fabbriceria
Moretto: *La Vergine in trono e i SS. Rocco e Sebastiano*, 144, **121**.

RECANATI

Cattedrale
L. Lotto: Pala, 10-12, **6-8**.
Chiesa di S. Giacomo
L. Lotto: *S. Vincenzo Ferrero*, 21, **17**.
Chiesa di S. Maria dei Sopra Mercanti
L. Lotto: *Annunciata*, 67, **61**.
Municipio
L. Lotto: *Trasfigurazione*, 18, **14**.
Museo
L. Lotto: S. Giacomo, 21, **16**.

**

RICHMOND

Galleria Cook
Moretto: *Pietà*, 144, **122**.
Tintoretto J.: *Ritratto*, 598, **429**.
Schiavone A.: *Adamo ed Eva cacciati dal Paradiso*, 719, **511**.
Id.: *Mito di Lara*, 720, **514**.
Id.: *Susanna*, 724, **519**.

RIMINI

Chiesa di S. Giuliano
Veronese P.: *Martirio del Santo*, 928, **662**.

ROMA

Chiesa di S. Paolo fuori le Mura
Ortolano: *Tre Santi*, 330, **272**.
Collezione Lidach (già)
Schiavone A.: *Ritratto*, 713, **506**.
Galleria Borghese
Bassano F.: *Adorazione dei Magi*, 1280, **873**.
Bassano J.: *Adorazione dei Pastori*, 1153, **814**, 1154.
Id.: *Ultima Cena*, 1157, **816**.
Id.: *Epifania*, 1187, **829**, 1188.
Garofalo: *Madonna col Bambino e Santi*, 296, **252**.
Innocenzo da Imola: *Ritratto muliebre*, 377, **294**.
L. Lotto: *Sacra Conversazione*, 15, **10**.
Id.: *Ritratto di Gentiluomo*, 76, **69**.
Ortolano: *Pietà*, 330, **275**.
Veronese P.: *Predica del Battista*, 940, **668**.
Galleria Capitolina
Garofalo: *Madonna col Bambino*, 286, **234**.
Id.: *Sacra Famiglia*, 287, **242**.
Id.: *Madonna in gloria e Santi*, 299, **259**.
L. Lotto: *Ritratto*, 107, **100**.
Ortolano: *S. Nicola da Bari e S. Sebastiano*, 330, **273-274**.
Tintoretto D.: *Maddalena*, 656, **460**.
Galleria Colonna
L. Lotto: *Ritratto del Cardinale Pompeo Colonna*, 17-18, **12**.
Micheli P.: *Suonatrice e amorino*, 1051, **747**.
Tintoretto D.: *Adorazione dello Spirito Santo*, 659, **461**.
Veronese P.: *Ritratto di Gentiluomo*, 846, **603**.
Galleria Doria
Bassano J.: *Paradiso Terrestre*, 1179, **826**, 1180-1182, 1265.
Garofalo: *Sacra Famiglia*, 288, **244**.
L. Lotto: *Ritratto*, 52, **43**.
Id.: *S. Girolamo*, 105, **96**.
Ortolano: *Adorazione del Bambino*, 321, **266**, 327.
Tintoretto J.: *Ritratto di Prelato*, 467, **326**.
Galleria Pallavicini
L. Lotto: *Trionfo della Castità*, 71, **63**.
Ortolano: *Sacra Famiglia*, 322, **267**, 330.
Galleria Vaticana
Garofalo: *Sacra Famiglia e Santa Caterina*, 288, **247**.
Raccolta Contini
Veronese P.: *Ritratto del Conte Porto col suo Bimbo*, 832, **591**.
Raccolta Lazzaroni
Farinati T.: *Madonna*, 1030, **730**.
Veronese P.: *Ritratto di Donna*, 834, **594**.

ROMANO

Chiesa Parrocchiale
Moroni G. B.: *Ultima Cena*, 236, **201**.

Rosà (Veneto)

Chiesa Parrocchiale
Bassano L.: *Circoncisione*, 1302, **888**.

Rouen

Museo
Veronese P.: *Guarigione del Paralitico*, 860, 861, **612-613**.

Rovigo

Accademia dei Concordi
L. Lotto: *Ritratto di Dotto*, 50, **41**.

Sant'Angelo

Seminario
Moroni G. B.: *SS. Trinità che incorona la Vergine*, 206.

Sarasota (Florida)

Museo Ringling
Veronese P.: *Riposo della Sacra Famiglia sul cammino dell'Egitto*, 856, **608**.

Scozia

Collezione A. Stirling Klein Dunblanc
Bassano J.: *Leone Leoni in atto di scolpire un busto di Filippo II*, 1171, **822**.

Stoccolma

Museo Nazionale
Flacco O.: *Ritratto di Tiziano*, 1077.

Stuttgart

Galleria
Micheli P.: *Ritratto di giovane Signora*, 1051, **749**.

Thiene

Villa Colleoni
Fasolo G. A.: *Pallade e Mercurio*, 1015, **717**.
Id.: *Storie antiche;* 1016-1018, **718-720**.

Torino

R. Pinacoteca
Badile A.: *Purificazione*, 961, **677-678**.
Bassano F.: *Officine di Vulcano*, 1267.
Id.: *Ratto delle Sabine*, 1288, **883**.
Bassano J.: *Fiera di Bassano*, 1228, **849**.
Veronese P.: *La Cena in casa di Simone Fariseo*, 941, **669**.
Raccolta Gualino
Veronese P.: *Venere e Marte*, 940, **667**.
Raccolta privata
Schiavone A.: *Scena pastorale*, 692, **490**.

Trento

Chiesa di S. M. Maggiore
Moretto: Pala con *Quattro Dottori della Chiesa*, 120, 172, **150**.

Trescorre

Palazzo Suardi
L. Lotto: Affreschi, 56-57, **46-49**.

Treviso

Chiesa di S. Cristina
L. Lotto: Pala, 9, **3**.
Chiesa di S. Teonisto
Bassano J.: *Crocefissione*, 1192, **832**, 1194.
Pinacoteca Comunale
Bassano J.: *I SS. Fabiano, Sebastiano e Rocco*, 1205, **837**.

***

URBINO

Palazzo Ducale
Bagnacavallo: *Sacra Famiglia*, 355, **284**.

VENEZIA

R. Accademia
Bassano J. e aiuti: *Fuga in Egitto*, 1237, **855**.
Bassano Leandro: *Resurrezione di Lazzaro*, 1324, **906**.
L. Lotto: *Natività*, 80, **72**, 82.
Schiavone A.: *Mito di Deucalione e Pirra*, 694, **492**.
Id.: *Giudizio di Mida*, 697, **493**.
Id.: *Leggenda di Psiche*, 714, **508-510**.
Tintoretto J.: *Miracolo di San Marco*, 459, **322**, 462, **323**.
Id.: *Caino uccide Abele*, 467, **325**.
Id.: *Circoncisione*, 502, **350**.
Id.: *Assunta*, 513, **360**.
Id.: *Trafugamento del corpo di S. Marco*, 520, **364**.
Id.: *S. Marco libera un Saraceno dal naufragio*, 522, **366**.
Id.: *Jacopo Soranzo*, 593, **426**.
Veronese P.: Pala di *S. Zaccaria*, 798, **564-565**.
Id.: *Sposalizio di S. Caterina*, 853, **606-607**.
Id.: *Cena di Gesù in Casa di Levi*, 892-893, **634-635**.
Id.: *Assunta*, 898, **637**.
Id.: *Venezia con Ercole e Cerere*, 916-919, **652-653**.
Id.: Scomparto di soffitto, 920, **654**.
Id.: *Annunciazione*, 921, **656**, 923, **657-658**.

Chiesa dell'Angelo Raffaele
Aliense (L'): *Castigo dei Serpenti*, 635.
Alvise dal Friso: *Il Centurione supplicante il Salvatore*, 1109.

Chiesa del Carmine
L. Lotto: *S. Nicola in gloria*, 73, **64**.

Chiesa Emiliana
Mazza D.: *S. Barnaba Vescovo in trono*, 1080.

Chiesa dei Gesuati
Tintoretto J.: *Crocefissione*, 472, **329**.

Chiesa di S. Aponal
Alvise dal Friso: *Consacrazione di S. Apollinare*, 1109.

Chiesa dei SS. Apostoli
Caliari Carletto e Gabriele: *Caduta della Manna*, 1106.

Chiesa di S. Barnaba
Veronese P.: *Sacra Famiglia*, 797, **562**.

Chiesa di S. Caterina
Tintoretto D. e Marco: *Flagellazione della Santa*, 677, **478**.
Id. id.: *Disputa di S. Caterina*, 677, **479**.
Id. id.: *Invito a S. Caterina di sacrificare agli Dei*, 677, **480**.
Tintoretto J.: *S. Caterina in prigione*, 609, **438**.
Id.: *Supplizio di S. Caterina*, 609-610, **439**.

Chiesa di S. Cassiano
Tintoretto J.: *Crocefissione*, 539, **388**.

Chiesa di S. Eufemia alla Giudecca
Alvise del Friso: *Cenacolo*, 1110, **795**.

Chiesa di S. Francesco delle Vigne
Caliari B.: *Resurrezione*, 1088, **781**.
Veronese P.: *Madonna in trono con S. Giuseppe e Santi*, 771, **542-543**.

Chiesa di S. Giacomo dall'Orio
L. Lotto: Pala d'altare, 107, **99**.

Chiesa di S. Giorgio Maggiore
Bassano J.: *Natività*, 1240, **857-858**, 1242.
Bassano L.: *Martirio di S. Lucia*, 1304, **889**.
Tintoretto J.: *Gesù deposto*, 613, **440**.
Id.: *Ultima Cena*, 614, **441**.
Tintoretto D.: *Martirio di Santo Stefano*, 656, **459**.
Id.: *Committenti, Cristo risorto, S. Andrea*, 671, **473**.
Chiesa di S. Giovanni Grisostomo
Alvise del Friso: Pitture, 1111.
Chiesa dei SS. Giovanni e Paolo
L. Lotto: *S. Antonio in trono e Diaconi*, 98, **90**.
Chiesa di S. Lazzaro dei Mendicanti
Veronese P.: *Crocefissione*, 900, **639**.
Chiesa di S. Marcuola
Tintoretto J.: *Ultima Cena*, 452, **318**.
Chiesa di S. M. del Giglio
Tintoretto J.: *Evangelisti*, 480-482, **335-336**.
Chiesa di S. M. dell'Orto
Tintoretto J.: *La Fine del Mondo*, 491, **342-343**.
Id.: *Esaltazione della Croce*, 494, **344**.
Id.: *Adorazione del Vitello d'oro*, 494, 497, **345-346**.
Id.: *Martirio di S. Paolo*, 498, **347**.
Id.: *Presentazione della Vergine al Tempio*, 504, **351**, 506.
Id. e Marietta (?): *Miracolo di S. Agnese*, 684, **487**.
Chiesa di S. M. della Salute
Tintoretto J.: *Le Nozze di Cana*, 501, **349**.
Chiesa di S. Marziale
Tintoretto J.: Pala d'altare, 459, **321**.
Chiesa di S. Niccolò dei Mendicoli
Alvise del Friso: Pitture, 1110-1111.
Caliari Carletto: *Istorie di Santa Marta*, 1104.
Montemezzano: *S. Niccolò riceve la mitra da un angelo*, 1040, **742**.
Chiesa della Pietà
Moretto: *Cena in casa del Fariseo*, 194, **169**.
Chiesa di S. Rocco
Tintoretto J.: *Guarigione del Paralitico*, 498, **348**.
Id.: *Crocefissione*, 526-530, **368-375**.
Id.: *S. Rocco tra gli appestati*, 537, **379**.
Id.: *Annunciazione*, 542, **382**.
Chiesa di S. Sebastiano
Schiavone A.: *Lotta di Giacobbe con l'Angelo*, 697, **494**.
Veronese P.: *Incoronazione della Vergine*, 775, **544**.
Id.: *I Quattro Evangelisti*, 776, **545-548**, 777, 778.
Id.: *Ester condotta ad Assuero*, 780, **550**.
Id.: *Trionfo di Mardocheo*, 782, **551**.
Id.: *Ester incoronata da Assuero*, 784, **552**.
Id.: *Vergine col Bimbo tra Santa Caterina e S. Antonio*, 789, **557**.
Id.: *Circoncisione*, 789, **558**.
Id.: *La Probatica Piscina*, 793, **559-560**.
Id.: *I SS. Marco e Marcellino esortati da S. Sebastiano a non abiurare*, 837, **596**.
Id.: *Martirio di S. Sebastiano*, 838, **597**.
Id.: Pala d'altare, 839, **598-599**.

Chiesa di S. Simeone
Tintoretto J.: *Ultima Cena*, 490, **341**.
Chiesa di S. Trovaso
Tintoretto J.: *Ultima Cena*, 538, **380**.
Id.: *Tentazioni di S. Antonio*, 549, **392**.
Collezione Franchetti alla Ca' d'Oro
Garofalo: *Madonna col Bambino*, 286, **235**.
R. Galleria
L'Aliense: *Confratelli*, 664, **468**.
Caliari B.: *Natività della Vergine*, 1088, **777-778**.
Caliari Carletto: *S. Agostino che dà la regola*, 1106, **794**.
Caliari Carletto e Gabriele: *Vergine in gloria*, 1100, **790**.
Bassano J.: *Adorazione dei Pastori*, 1160, **817**.
Id.: *S. Girolamo*, 1206, **838**.
Id.: *Ritorno di Giacobbe*, 1226, **848**.
Da Ponte Francesco e Leandro: *Incontro tra il Doge Ziani e Alessandro III*, 1294, **805**.
Mazza D.: *Gli Evangelisti Luca e Giovanni*, 1080, **773**.
Id.: *S. Girolamo e l'Evangelista Marco*, 1080, **774**.
Montemezzano: *Apoteosi della Vergine*, 1040, **741**.
Id.: *Battaglia di Lepanto*, 1045, **743**.
Tintoretto J.: *Pax tibi Marce*, 485, **337**.
Id. e Domenico: *Madonna, Santi e Senatori*, 671, **474**.
Tintoretto D.: *Resurrezione*, 662,
Id.: *Confratelli*, 664, **467**.
Id.: *Quattro Veneziani davanti alla Vergine*, 666, **469**.
Tintoretto D.: *Tre Senatori benedetti da Cristo risorto*, 667, **470**.
Id. e Domenico: *Madonna, Santi e Senatori*, 671, **474**.
Id. e Marco: *Adorazione dei Magi*, 671, **476**.
Id. e collaboratore (Marietta?): *Madonna, Santi e due Dogi*, 685, **489**.
Tintoretto Marco e Domenico: *Adorazione dei Magi*, 671, **476**.
Veronese P.: *S. Giovanni con l'aquila*, 920, **655**.
Galleria Giovanelli
Ponchino: Allegorie, 1058, **754-755**.
Schiavone A.: *Ebbrezza di Noè*, 700, **496**.
Libreria Sansoviniana
Zelotti G. B.: Allegoria dello *Studio*, 976, **688**.
Id.: Allegoria della *Bontà* e della *Virtù*, 976, **689**.
Monastero di S. Giùseppe
Veronese P.: *Adorazione dei Pastori*, 930, **663**.
Museo Civico Correr
L'Aliense: *Arrivo di Caterina Cornaro a Venezia*, 631, **446**.
Caliari Carletto: *Trinità*, 1104, **793**.
Tintoretto D.: *Giovane oratore*, 663, **465**.
Ospedale Civile
Tintoretto J.: *Corteo di Orsola con le Vergini*, 450, **316**.
Palazzo Ducale
L'Aliense: *Nicolò da Ponte che offre a Venezia l'omaggio delle città conquistate*, 625, **442**.
Id.: *Gli Ambasciatori veneziani davanti a F. Barbarossa*, 628, **443**.

L'Aliense: *Il Doge Enrico Dandolo in corona Balduino*, 630, **444**.
Id.: *Presa di Tiro*, 630, **445**.
Id.: *Resa di Bergamo al Carmagnola*, 631.
Id.: *Adorazione dei Magi*, 631.
Id. e Tintoretto: *Il Doge Loredan orante*, 632, **447**.
Bassano F.: Pitture nella sala del Maggior Consiglio, 1296.
Id.: *Assalto dei Veneziani alle mura di Polesella*, 1296, **886**.
Bassano L.: Particolare dell'*Incontro del Doge Ziani con Alessandro III*, 1324, **907**.
Id.: *Il Doge Ziani incontrato da Alessandro III*, 1324, **908**.
Id.: *Il Doge Ziani che riceve la spada* 1324.
Id.: *Alessandro III consegna un cero al Doge Ziani*, 1324, **909**.
Caliari Carletto e Gabriele: *Il Doge Cicogna e gli Ambasciatori veneziani*, 1100, **789**.
Id. Id.: *I Legati di Norimberga ricevono dal Doge Loredano le leggi venete*, 1100.
Id. id.: *Il Papa e il Doge inviano ambasciatori al Barbarossa*, 1103, **791**.
Id. id.: *Il Doge Contarini torna vittorioso in Chioggia*, 1103, **792**.
Ponchino: *Nettuno sul carro*, 1055, **752**.
Id.: *Mercurio parla alla Pace*, 1055, **753**.
Tintoretto D.: *Sposalizio di Santa Caterina*, 659, **463**.
Id.: *Tre Senatori davanti a Cristo risorto*, 668, **472**.
Tintoretto J.: *Adamo ed Eva*, 464, **324**.
Tintoretto J.: *I SS. Ludovico, Margherita e Giorgio*, 476, **333**.
Id.: *I SS. Andrea e Girolamo*, 480, **334**.
Id.: *Le Tre Grazie*, 552, **393**, 553.
Id.: *Sposalizio di Bacco e di Arianna*, 554, **394**.
Id.: *Il Paradiso*, 606, **436**.
Id. e l'Aliense: *Il Doge Loredan orante*, 632, **447**.
Veronese P.: *Giunone distribuisce doni a Venezia*, 766 **539**.
Id.: *La Vecchiaia e la Gioventù*, 766, **540**.
Id.: *Apoteosi della Battaglia di Lepanto*, 900 **640**.
Id.: *S. Sebastiano*, 902 **641**.
Id.: *Venezia con la Giustizia e la Pace*, 904. **642**.
Id.: *La Semplicità*, 905, **643**.
Id.: *La Mansuetudine*, 907, **644**.
Id.: *L'Industria*, 908, **645**.
Id.: *L'Abbondanza*, 909, **646**.
Id.: *La Fedeltà*, 909, **647**.
Id.: *Ratto d'Europa*, 911-914, **648-649**.
Id.: *Conquista e Difesa di Smirne*, 930, **664-665**.
Id.: *Trionfo di Venezia*, 930, **666**.
Id.: *Gesù nell'Orto*, 947, **672**.
Vicentino A.: *Battaglia di Zara*, 639, **449**.
Id.: *Cattaro presa da Vettor Pisani*, 639.
Id.: *Vittoria dei Veneziani a Rodi*, 639.
Id.: *Pipino all'assedio di Rialto*, 639, **450**.
Id.: *Difesa di Brescia per opera di F. Barbaro*, 641, **451**. 644.
Id.: *Battaglia sul Lago di Garda*, 641, **452**.
Id.: *Battaglia di Argenta*, 641, **453**, 144.

Vicentino A.: *Marcello conquista Gallipoli*, 641, **454**.
Id.: *Battaglia di Lepanto*, 654, **455**.
Id.: *Alessio Comneno chiede aiuto ai Veneziani*, 644, **456**.
Id.: *Alessandro III in atto di porger l'anello al Doge Ziani*, 644.
Id.: *Elezione di Balduino di Fiandra ad Imperatore di Costantinopoli*, 647.
Id.: *Arrivo di Enrico III di Francia a Venezia*, 647, **457**.
Id.: *Dedizione di Zara*, 647, **458**.
Zelotti G. B.: *Venere fra Marte e Nettuno*, 971, **683**.
Id.: *Giano e Giunone*, 971, **684**.
Id.: *Venezia seduta sul Globo*, 971, **685**.
Id.: *Venezia che infrange le catene*, 971, **686**.
Id.: *La Pietà*, 974, **687**.

Scuola di S. Rocco
Tintoretto J.: *Corteo di Cristo ascendente al Calvario*, 531, **376**.
Id.: *Cristo davanti a Pilato*, 533, 537, **377-378**.
Id.: *Caduta della Manna*, 567, **405**.
Id.: *Castigo dei Serpenti*, 568, **406**.
Id.: *Mosè che fa sprillar l'acqua dalla roccia*, 658, **407**.
Id.: *Sogno di Giacobbe*, 568, **408**.
Id.: *Visione d'Elia*, 572, **409**.
Id.: *Natività*, 572, **410**.
Id.: *Cristo immerso nelle acque del Giordano*, 574, **411**.
Id.: *Resurrezione di Lazzaro*, 576, **412**.
Id.: *Cristo orante*, 576, **413**.
Id.: *S. Sebastiano*, 576, **414**.
Tintoretto J.: *Resurrezione*, 576, **415**.
Id.: *Ultima Cena*, 576, **416**.
Id.: *Annunciazione*, 583, **418**.
Id.: *Strage degli Innocenti*, 583-584, **419-420**.
Id.: *Visitazione*, 586, **421**.
Id.: *Fuga in Egitto*, 587, **422**.
Id.: *S. Maria Maddalena*, 588, **423**.
Id.: *S. Maria Egiziaca*, 590, **424**.

VERONA

Arcivescovado
Brusasorci D.: *Paesi*, 1072, **766-767**.

Chiesa di S. Bernardino
Badile A.: *Resurrezione di Lazzaro*, 964, **680**.

Chiesa di S. Eufemia
Brusasorci D.: *Madonna Santi e Committenti*, 1066, **757**.

Chiesa di S. Fermo
Brusasorci D.: *Crocefisso*, 1069, **759**.

Chiesa di S. Giorgio in Braida
Brusasorci D.: *Madonna in gloria e Arcangeli*, 1073, **768**.
Montemezzano: *Noli me tangere*, 1045, **744**.
Moretto: *Visione della Vergine e Cinque Santi Martiri*, 176, **154**.
Veronese P.: *Martirio di San Giorgio*, 842, **600**.

Chiesa di S. Giorgio Maggiore
Moretto: *Le Sante Cecilia, Caterina, Barbara, Agnese e Lucia*, 120.

Chiesa di S. Lorenzo
Brusasorci D.: *Madonna in gloria e Santi*, 1063, **756**.

Chiesa dei SS. Nazaro e Celso
Badile A.: *Madonna in gloria e Santi*, 963, **679**.
Aliprandi M.: Pala d'altare, 968, **682**.
Chiesa di S. Pietro Martire
Brusasorci D.: *Madonna e Santi*, 1068, **758**.
Chiesa di S. Polo
Veronese P.: *La Vergine in trono col Bambino e Santi*, 848, **604-605**, 852.
Chiesa di S. Tommaso
Farinati P.: *Madonna e Santi*, 1028, **729**.
Id.: *Vergine in gloria col Bambino e S. Giovanni*, 1028.
Museo Civico o di Castelvecchio
Badile A.: Pala d'altare, 959, **676**.
Id.: *Vergine in trono ed angeli*, 965, **681**.
Bassano J.: *Samaritana al pozzo*, 1176, **824**.
Id.: *Ritratto*, 1185. **828**.
Brusasorci D.: *Ritratto di un Capo musico*, 1070, **761**.
Brusasorci F.: *Ritratto*, 1073, **769**.
Id.: *Bimbi*, 1076.
Id.: *Mosè salvato dalle acque*, 1076, **771-772**.
Canerio A.: *Santa Martire*, 1086.
Id.: *Giudizio di Salomone*, 1086.
Farinati P.: *Cristo mostrato al popolo*, 1030, **732**.
Id.: *Ninfe che inseguono pastori*, 1037, **735-736**.
Flacco O.: Quadro, 1077.
Schiavone A.: *Ebbrezza di Noè*, 697, **495**.
Id.: *Concerto*, 724, 728, **520**.
Tintoretto D.: *S. Rocco con le tre Divote*, 659, **452**.
Veronese P.: *Ritratto di Pace Guarienti*, 785, **553**.
Zelotti G. B.: *Concerto*, 976, **690**.
Id.: *Ritratto di Dama*, 979, **691**.
Palazzo Ridolfi
Brusasorci D.: Particolari della *Cavalcata di Carlo V*, 1070-1072, **762-765**.

VICENZA

Conte Annibale di Thiene
Badile A.: *Ritratto di Frate Salvo Avanzi*, 958, **675**.
Duomo
Zelotti G. B.: *Pesca miracolosa*, 1000, **710**.
Id.: *Conversione di S. Paolo*, 1000, **711**.
Museo Civico
Bassano Francesco: *Ritratto di Guerriero*, 1274, **870**.
Bassano J.: *Annunciazione*, 1189, **830**.
Id.: *I Rettori di Vicenza dinanzi alla Vergine*, 1210, **841**.
Id.: *Ritratto di Vincenzo Scamozzi*, 1215, **843**.
Id.: *Ritratto*, 1230, **850**.
Fasolo G. A.: *Madonna del Rosario*, 1011, **715**.
Id.: *Ritratto della Famiglia Pajello*, 1012, **716**.
Id.: *Ritratto di giovinetta*, 1013.
Id.: *Probatica Piscina*, 1025, **728**.
Micheli P.: *S. Lorenzo*, 1051, **751**.
Schiavone A.: *Madonna col Bambino*, 737, **527**.
Veronese P.: *Putto decorativo*, 761, **535**.
Id.: *Madonna tra i SS. Pietro e Caterina*, 804, **567**.
Santuario di Monte Berico
Veronese P.: *Cena di S. Gregorio*, 888, **632**.

VICENZA (presso)

Villa Coldogno

Fasolo G. A.: *Finti telamoni*, 1018, **721**.

Id.: Cartelle decorative, 1018, **722**.

Id.: *Musica, Gioco, Danza, Convito*, 1019-1020, **723-726**.

VIENNA

Galleria Liechtenstein

Caliari B. *Sposalizio di S. Caterina*, 1091, **783**.

Galleria Otto Schatzken

Tintoretto J.: *Trafugamento del corpo di S. Marco*, 520, **365**.

Museo storico artistico

Bassano F.: *Il Buon Samaritano* 1264, **861**.

Id.: *Ritratto di Jacopo Bassano*, 1267, **862**.

Id.: *Dio indica la via della Terra Promessa*, 1268, **863**.

Id.: *I Mesi*, 1270, 1272, **864-865**.

Id.: *Viaggio degli Ebrei alla Terra Promessa*, 1273, **867**.

Id.: *Paese*, 1274, **868**.

Id.: *Ritratto*, 1279, **871**.

Id.: *Adorazione, dei Magi*, 1282, **875**.

Id.: *S. Giuliano*, 1285, **876**.

Id.: *S. Francesco orante*, 1286, **877**.

Id.: *Ragazzo col flauto*, 1287, **878**.

Id.: *Ercole costretto a filare*, 1288, **881**.

Bassano J.: *Adorazione dei Magi*, 1191, **831**.

Id.: *Deposizione*, 1208, **839**.

Bassano L.: *Lazzaro ed Epulone*, 1310, **894**.

Id.: *I Mesi*, 1312-1313, **895-896**.

Id.: *Carnevale*, 1314, **897**.

Garofalo: *Sacra Famiglia*, 1229, **196**.

L. Lotto: *Ritratto di Giovinetto*, 10, **4**.

L. Lotto: *Gentiluomo con l'impresa dello zampino di lepre*, 64, **57**.

Id.: *Sacra Conversazione*, 66, **59**, 71.

Moretto: *S. Giustina adorata da un Gentiluomo*, 180, **156**.

Id.: *Ritratto di Donna con ventaglio*, 185, **162**.

Moroni G. B.: *Ritratto di Oratore*, 227, **191**.

Id.: *Ritratto*, 229, **196**.

Schiavone A.: *Apollo e Dafne*, 706, **500**.

Id.: *Apollo e Amore*, 706, **501**.

Id.: *Nascita di Giove*, 706, **502**.

Id.: *Annuncio della Nascita di Giove*, 706, **503**.

Id.: *Natività*, 706, **504**.

Schiavone A.: *Tobia e l'Angelo*, 720, **515**.

Id.: *Muzio Scevola*, 724, **316**.

Id.: *Pitture di cassone*, 724, **517-518**.

Id.: *Autoritratto*, 732, **522**.

Tintoretto J.: *Ritratto di un Capitano di mare*, 468, **327**.

Id.: *Susanna*, 508, **355**.

Id.: *Ritratto di Gentiluomo*, 511, **356**.

Id.: *Ritratto*, 561, **400**.

Id.: *Ritratto di Senatore veneziano*, 599, **431**.

Tintoretto D.: *Cristo benedicente Patrizi veneziani*, 667, **471**.

Zelotti G. B.: *Annunciazione*, 984, **694**.

Raccolta Auspitz

Schiavone A.: *Ritratto*, 732, **524**.

Tintoretto J.: *Ritratto*, 595, **427**.

Tintoretto D. *Madonna*, 676, **477**.

Raccolta Benda

Lotto L.: Frammento di predella, 12, **9**.

WORCERSTER

Museo

Moroni G. B.: *Ritratto di Capitano bergamasco*, 227, **192**.

INDICE DEGLI ARTISTI

Aliense (L'), 624-637.
Aliprandi Michelangelo, 966.

Badile Antonio, 937, 955-968.
Bagnacavallo, 354-363, 380.
Bartolomeo Veneto, 275.
Bassano Francesco, 1261-1299, 1327.
Bassano Jacopo, 1113-1260.
Bassano Leandro 1300-1328.
Benfatto Alvise, detto Del Friso, 1109-1112.
Benvenuti Giovan Battista, vedi *Ortolano*.
Biagio dalle Lame, *vedi Pupini Biagio*.
Boccaccino Boccaccio, 286, 321, 322, 345.
Bonvicino Alessandro, vedi *Moretto da Brescia*.
Bozzato da Castelfranco, vedi *Ponchino*.
Braxon Bartolomeo, 345, 346.
Brusasorci Domenico, 748-750, 1061-1079.
Brusasorci Felice, 1072-1079.

Caliari Benedetto, 1087-1098.
Caliari Carletto, 1089-1108.
Caliari Gabriele, 1089-1108.
Caliari Paolo, vedi *Paolo Veronese*.
Canerio Anselmo, 1086.

Da Ponte Francesco, il Giovane, vedi *Francesco Bassano*.
Da Ponte Francesco, il Vecchio, 1118, 1119.
Da Ponte Giovanni Battista, 1300.
Da Ponte Girolamo, 1301, 1331.
Da Ponte Leandro, vedi *Bassano Leandro*.
Del Moro Battista, 748.
Dente Marco di Ravenna, 378.

Farinati Paolo, 749, 1026-1039.
Fasolo Giovanni Antonio, 148, 1010-1025.
Ferramola Floriano, 119.
Flacco Orlando, 1077.
Francucci Innocenzo, da Imola, vedi *Innocenzo da Imola*.

Garofalo, 279-319, 322, 327, 346.
Giovan Gherardo dalle Catene da Parma, 387-390.
Giovan Maria da Vento, 345.
Girolamo da Carpi, 363, 377.
Girolamo da Treviso, il Giovine, 394-402.
Greco (Theotocopuli Domenico, detto il), 1187, 1224.
Grimaldi Lazzaro, 345.

Innocenzo da Imola, 328, 372-386.

Jacopo da Ponte, vedi *Bassano Jacopo*.

Lotto Lorenzo, 1-117, 141, 212, 214, 275, 276, 822.

Marchesi Girolamo da Cotignola, 366-371, 380.
Mariani Mariano, 345.
Mazza Damiano, 1080-1083.

Meldolla Andrea detto lo Schiavone, v. *Schiavone Andrea.*
Micheli Parrasio, 1046-1054.
Montemezzano Francesco, 1040.
Moretto da Brescia 119-204, 208, 210, 227, 270, 962.
Moroni Giambattista, 140, 180, 205-278.

Ortolano, 286, 320-343.

Pagani Gaspare, 391-394.
Pennacchi Gerolamo, v. *Girolamo da Treviso, il Giovine.*
Pietro de Marescalchi detto Lo Spada, 1084-1085.
Pisano Nicola, 344-353.
Pilati Bonifacio, 692, 1134.
Ponchino, 749, 1055-1060.
Pupini Biagio, 354, 363-365.

Raimondi Marcantonio, 378.
Ramenghi Bartolomeo, vedi *Bagnacavallo.*
Riccio Domenico, v. *Brusasorci Domenico.*
Riccio Felice, v. *Brusasorci Felice.*
Robusti Domenico, 652-653.
Robusti Jacopo detto il Tintoretto, v. *Tintoretto.*
Robusti Marietta, 655.
Robusti Marco, 654.

Schiavone Andrea, 691-743.

Theotocopuli Domenico, v. Greco.
Tintoretto Domenico, 412, 429, 432, 656-677.
Tintoretto Jacopo, 403-623, 628, 632, 639, 650, 656, 677, 680-689, 751, 817, 1125, 1253.
Tintoretto Marco, 677-683.
Tintoretto Marietta, 684-689.
Tisi Benvenuto, v. *Garofalo.*
Tiziano, 26, 36, 53, 65, 73, 82, 111, 114, 158, 162, 214, 249, 310, 438, 440, 455, 464, 505, 707, 730, 766, 838, 853, 1127, 1182, 1195, 1230, 1245.
Tomaso da Carpi, 345.

Vasilacchi Antonio, detto l'Aliense, v. *Aliense (L').*
Vecellio Orazio, 751.
Veronese Paolo, 74, 77, 172, 227, 277, 745-953.
Vicentino Andrea, 638-651.

Zelotti Giambattista, 748, 749, 969-1009.

LA PITTURA
DEL CINQUECENTO

PARTE IV.

I.

LORENZO LOTTO.

La vita: Regesti. Opere primitive. Trasformazione del Lotto nella pala di Recanati (1508). — Impressioni di Raffaello sul Lotto a Roma. — Suo ritorno nel nord d'Italia e periodo di fantasie decorative a Bergamo. — Opere a Jesi e nelle Marche. — Nuovo periodo d'accostamento a Tiziano. — Opere degli ultimi anni. — Epilogo. Catalogo delle opere.

Notizie.

1480 — Lorenzo Lotto nasce in Venezia.

La data si ricava da un suo testamento del 1546, in cui egli si dice « de circha anni 66 »; ma la patria è stata per molto tempo incerta. Il Vasari lo dice veneziano; il Lomazzo, il Ridolfi, il Boschini e il Tassi lo ritengono di Bergamo, e il Federici di Treviso. Di quest'ultima opinione fu anche il Morelli, che ad avvalorare la sua ipotesi, cita una ricevuta conservata nella Biblioteca Corsiniana in Roma, in cui però Treviso sembra indicato come luogo di provenienza, e non come patria del pittore. È vero che un altro documento romano, non ricordato dal Morelli, nomina « mgr. Laurentius Lottus pictor trevisanus », ma questa indicazione è contraddetta da altre carte in cui il Lotto è sempre detto « venetus » o « de Venetiis »; egli stesso si dichiara tale nei due testamenti che ci restano di sua mano. Varî documenti trevigiani ricordano anche il nome del padre suo, Tommaso; il nome della madre è sconosciuto.

1503, agosto 23 — L'artista è a Treviso, e insieme a Pier Maria Pennacchi viene incaricato di stimare una pala di Vincenzo Dalle Destre.

1505, aprile 7 — È sempre a Treviso, e viene ricordato con il titolo di pittore celeberrimo.

1506, 20 giugno — Stipula un contratto con i frati di San Domenico di Recanati per la grande pala, ora in Municipio.

Nel contratto è detto che in Recanati si conservavano altre opere dell'artista, da lui eseguite « in juventute vel potius in adulescentia sua ».

1506, ottobre 18 — Al momento di partire per Recanati l'artista è costretto a lasciare in pegno tutte le sue cose al padron di casa che aveva fatto le spese a lui e al discepolo Domenico.

1508, agosto — Terminata la pala di San Domenico, il Lotto è di ritorno a Treviso, per riscuotere il suo avere dai massari della chiesa di Santa Cristina, che ancora non gli avevano pagata l'ancona terminata verso il 1506.

1509 — Il Lotto è a Roma, incaricato di dipingere in Vaticano « in cameris superioribus... prope libreriam superiorem ».

Restano due ricevute per complessivi 150 ducati, una in data 9 marzo (codice corsiniano 2135, 34 G. 27, 6 carta), l'altra del 18 settembre (Archivio Urbano, filza 16, fol. 188). È probabile ch'egli partisse da Roma sul finire del 1511.

1512 — Da Roma va a Recanati, e poi a Jesi.

1513, maggio 13 — È a Bergamo, e Alessandro Martinengo gli commette la grande pala per la chiesa domenicana di Santo Stefano.

Le notizie sono piuttosto scarse, ma è certo che la permanenza del Lotto nel Bergamasco dura circa 13 anni.

1526, gennaio 26 — È alloggiato nel convento di San Giovanni e Paolo a Venezia.

In una carta del Libro dei Consigli di quel monastero è detto: « In hoc consilium decretum fuit... quod Laurentius cognomento Lotto haberet illam mansionem positam in dormitorio superiori ut possit depingere... »

1526, agosto e settembre — Dei documenti nell'Archivio di Santa Maria Maggiore attestano che l'artista in quell'epoca si trovava nuovamente a Bergamo.

Ma dovette ripartirne subito dopo, forse per paura delle orde di Svizzeri che scendevano in Italia in cerca di bottino.

1527 — Firma, certo in Venezia, il ritratto di Andrea Odoni.

Mancano per qualche anno notizie certe: pare che, terminata nel 1529 la pala del Carmine a Venezia, l'artista andasse nelle Marche.

1532, agosto 29 — Un documento di Treviso fa menzione dell'« egregii pictoris s. Laurenti Loti de Venetiis, nunc commorantis in hac civitate ».

1535 — Il Lotto è a Jesi, incaricato di eseguire la decorazione della cappella del Palazzo Pubblico, ora distrutta.

1538 — Al 16 novembre di quest'anno risale la prima notizia del Libro dei conti; in quell'epoca l'artista si trovava ad Ancona.

1540, luglio 3 — Il Lotto va a Venezia, dove alloggia in casa di Mario d'Armano, suo nipote.

1542, marzo — Termina la pala di Sant'Antonino per i frati di San Giovanni e Paolo, dipinta per il prezzo di 125 ducati.

Stabilisce di ricevere in denaro 95 ducati, e che gli altri 35 servano alla sua morte per seppellirlo « vestito de l'habito de la Religione et officio alla fratescha, e posto ne la sepolture dei soi conversi o frati ».

1542, ottobre 18 — Stanco « de le molte inquietudine de casa » il Lotto va a Treviso « a far più quieta vita », e prende alloggio in casa del suo compare messer Giovanni dal Sapone.

1544, novembre — Si fa aiutare in un lavoro da Girolamo da Santa Croce.

1545, dicembre 12 — Lascia Treviso, dove « de l'arte non guadagnava da spesarmi » e torna a Venezia.

1546, marzo 5 — Fa testamento, istituendo commissari esecutori i governatori di San Giovanni e Paolo.

1546, ottobre — Si ammala, e viene accolto in casa del vecchio amico Bartolomeo Carpan, dove resta circa un mese e mezzo, « molto bene ateso da lui et sue donne ».

1548, ottobre — Il Lotto, non accordandosi con i committenti sul valore di certi ritratti, invita Paris Bordone a farne la stima.

1549, maggio o giugno — Dovendo partir da Venezia, il Lotto lascia al Sansovino cammei e quadri in deposito, perchè ne curi la vendita.

1549, luglio 1 — Avutane « securtà » dall'architetto anconitano Giovanni Dal Coro suo amico, il Lotto va ad Ancona a dipingere la grande pala per San Francesco delle Scale, e prende alloggio nella chiesa stessa.

1550, agosto — In Ancona, sperando di disfarsi nell'Anno Santo di qualche quadro che aveva in bottega, l'artista pone al « lotto e venture » 30 quadri del Vecchio Testamento, 26 piccoli e 4 grandi. Ne vengono estratti soltanto 7 piccoli.

1552 — Entrato in relazione con il governatore di Loreto, il Lotto, ormai vecchio, stabilisce di recarsi ad abitare alla Santa Casa, e vi giunge il 30 agosto.

1553, agosto 20 — Riceve commissione della grande pala degli Amici a Jesi, ora perduta.

1554, settembre 8 — Lorenzo Lotto si fa oblato della Santa Casa di Loreto, donando al Pio Luogo sè ed ogni sua sostanza presente e futura.

1554, novembre 29 — Viene a stare con lui come « aiuto de la pintura » Camillo Bagazzotti, pittore di Camerino.

1556, settembre 1 — L'artista manda all'amico Bartolomeo Carpan 4 scudi d'oro « promessi al maritar de la massara sua Menega ».

Questa è l'ultima notizia del Libro dei conti, scritta in una scheda a parte e attaccata alla pagina con della cera. Non si conosce il giorno della morte del Lotto, che non deve essere molto più tardo di questa data.

* * *

Non intendiamo qui seguire il cammino della prima giovinezza di Lorenzo Lotto,[1] già percorso nell'ultimo volume della

---

[1] Bibliografia su Lorenzo Lotto: MICHIEL (ANTONIO) (cosidetto « Anonimo Morelliano), *Notizie di opere di disegno nella prima metà del sec. XVI scritte da un anonimo di quel tempo*, Bologna, 1884; VASARI (G.), *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Firenze, 1568 (ed. Milanesi, Firenze, 1880, vol. V, pp. 249-253); LOMAZZO (G. P.), *Trattato dell'Arte della pittura, scultura e architettura di G. P. Lomazzo, pittore del XVI secolo,*

pittura quattrocentesca, ma soltanto accennare ad alcune opere tra le giovanili più significative di questo squisito artefice, isolato

---

Roma, 1844; Dolce (L.), *L'Aretino, ovvero Dialogo della pittura*, Venezia, 1557; Scannelli, *Il microcosmo della pittura*, Cesena, 1607; Ridolfi (C.), *Le meraviglie dell'arte, ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*, Venezia, 1648; Boschini, *Carta del Navegar Pittoresco*, Venezia, 1660; Zanetti, *Della pittura veneziana*, Venezia, 1771; Pasta, *Le pitture notabili di Bergamo*, Bergamo, 1775; Tassi (F. M.), *Vite di pittori, scultori e architetti bergamaschi*, Bergamo, 1793; Federici (D. M.), *Memorie trivigiane delle opere di disegno*, Venezia, 1803; Ricci (A.), *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca d'Ancona*, Macerata, 1834; Locatelli, *Illustri Bergamaschi*, Bergamo, 1867 (In *idem:* «Cunto de li quadri facti de pictura per mi Lorenzo Loto a miser Zanin Casoto»): Tschudi (von Hugo), *Lorenzo Lotto in den Marken*, in *Rep. für Kunstw.*, anno II; Crowe e Cavalcaselle, *Geschichte der Italienischen Malerei*, Lipsia, 1869-76; Frizzoni (G.), *Le pitture di Lorenzo Lotto nella cappella Suardi a Trescore*, in *Giornale di erudizione artistica*, 1875; Bampo (G.), *Spigolature nell'Archivio notarile di Treviso*, in *Arch. Veneto*, vol. XXXII, 1886; pp. 163-176, 415-421; Lermolieff (I.), *Le opere dei Maestri italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, Bologna, 1886; Bampo (G.), *Il testamento di Lorenzo Lotto*, in *Archivio Veneto*, vol. XXXIV, 1887, pp. 351-357; Frizzoni, (G.), *Il Museo Borromeo in Milano*, in *Archivio Storico dell'Arte*, serie I, anno II, 1890; Locatelli (P.), *I dipinti di Lorenzo Lotto nell'Oratorio Suardi*, Bergamo, 1891; Venturi (A.), *La Galleria del Campidoglio*, in *Archivio storico dell'Arte*, serie I, anno III; Frizzoni (G.), *Serie di capolavori dell'arte italiana nuovamente illustrati*, in *Archivio Storico dell'arte*, serie I, anno V; Frizzoni (G.), *I capolavori della Pinacoteca del Prado a Madrid*, in *Archivio Storico dell'Arte*, serie I, anno VI; Giannuzzi (P.), *Lorenzo Lotto e le sue opere nelle Marche*, in *Nuova Rivista Misena*, 1894; Jocelyn (Foulkes), *L'esposizione d'arte veneta a Londra*, in *Archivio Storico dell'Arte*, serie II, anno I; Berenson (B.), *Lorenzo Lotto*, Londra, 1895; Logan (M.), *Lorenzo Lotto*, in *Gazette des Beaux-Arts*, 1895; Venturi (A.), *Il Libro dei conti di Lorenzo Lotto*, in *Gallerie Nazionali Italiane*, Roma, I, 1895; Jacobsen, *Die Galerie Lochis zu Bergamo*, in *Rep. für Kunstw.*, 1896; Frizzoni (G.), *Lorenzo Lotto*, in *Archivio Storico dell'arte*, serie II, anno II; Michel (E.), *Les portraits de Lorenzo Lotto*, in *Gazette des Beaux-Arts*, 1896; Jacobsen, *Uber einige italienische Gemälde der älteren Pinacothek zu München*, in *Rep. für Kunstw.*, 1897; Morelli (G.), *Della Pittura italiana*, 1897; Biscaro (G.), *Lorenzo Lotto a Treviso nella prima decade del sec. XVI*, in *L'Arte*, anno I; Strong. (A.), *Una pittura di Lorenzo Lotto a Wilton House*, in *The Art Journal*, 1899; Loeser (C.), *Ein neu aufgefundener Lotto*, in *Rep. für Kunstw.*, 1899; Jacobsen, *La Galleria del Castello Sforzesco di Milano*, in *L'Arte*, 1901; Biscaro (G.), *Ancora di alcune opere giovanili di Lorenzo Lotto*, in *L'Arte*, 1901; Frizzoni (G.), *Ricordi di un viaggio artistico oltralpe*, in *L'Arte*, 1902; Neoustroieff, *I quadri italiani nella Collezione Leuchtemberg*, in *L'Arte*, 1903; Annibaldi (C.), *Illustrazione di alcune opere d'arte in Iesi*, Castelplanio, 1905; Frizzoni (G.), *Intorno a due dipinti di scuola italiana nel Museo di Digione*, in *Rassegna d'arte*, 1906; Cook (H.), *L'esposizione del Burlington Fine Arts Club di Londra*, in *L'Arte*, 1906; Berenson, *The venetian painters of the Renaissance*, 1907; Fogolari (G.), *Acquisto di un ritratto di Lorenzo Lotto*, in *Bollettino d'arte*, 1907; De Nicola (G.), *Di alcuni dipinti veneziani in Dalmazia*, in *L'Arte*, 1908; Sinigaglia, *La Natività del Signor finta di notte di Lorenzo Lotto*, in *Bollettino d'arte*, 1908; Hadeln, *Zu Lottos Natività der venezianische Akademie*, in *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1909; Serra (L.), *Escursioni marchigiane*, in *Emporium*, 1909; Frizzoni (G)., *La Galleria Hage a Nivaagaard*, in *L'Arte*, 1910; Bernardi (V.), *Ritratto muliebre del Lotto*, in *L'Arte*, 1910; Jacobsen (E.), *Su la Natività di Lorenzo Lotto*, in *Bollettino d'Arte*, 1911; Venturi (A.), *Disegni di Stefano da Zevi, Savoldo, Lorenzo Lotto e Raffaello*, in *L'Arte*, 1912; Fiocco (G.), *L'Esposizione d'Arte veneziana al Burlington Fine Arts Club di Londra*, in *L'Arte*, 1914; Frizzoni (G.), *Intorno a Lorenzo Lotto e a una sua pala smembrata*, in *Rassegna d'Arte*, 1916; Salmi (M.), *Appunti per la storia della pittura in Puglia*, in *L'Arte*, 1919; Papini (R.), *Il dono Menotti*, in *Rassegna d'arte antica e moderna*, 1920; Salmi (M.), *La pittura veneta in Puglia*, in *Rassegna d'arte*, 1920; Venturi (A.), *Grandi artisti italiani*, 1925; Venturi (A.), *Per Lorenzo Lotto*, in *L'Arte*, 1926; Longhi (R.), *Correzioni nelle Gallerie nazionali italiane: La Galleria Borghese*, in *Vita Artistica*, 1926.

nella Venezia di Giorgione. La *Danae* (fig. 1), sua prima opera, rispecchiante forme di Alvise e di Jacopo de' Barbari, è una

Fig. 1 — Martin Conway (presso). L. Lotto: *Danae.*

singolare composizione, penetrata di grazia arcaica dal rigido parallelismo che allinea i tronchi verticali degli alberi alla bianca figurina, e si ripete fra le strie di nuvole sul cielo chiaro. Il paese,

con alberi minutissimi e catene frastagliate di monti, richiama le pitture tedesche più che gli sfondi veneziani.

Nel *San Girolamo* (fig. 2), segnato con la data iniziale del nuovo secolo, il pittore rinuncia alla rigidezza elegante dello schema

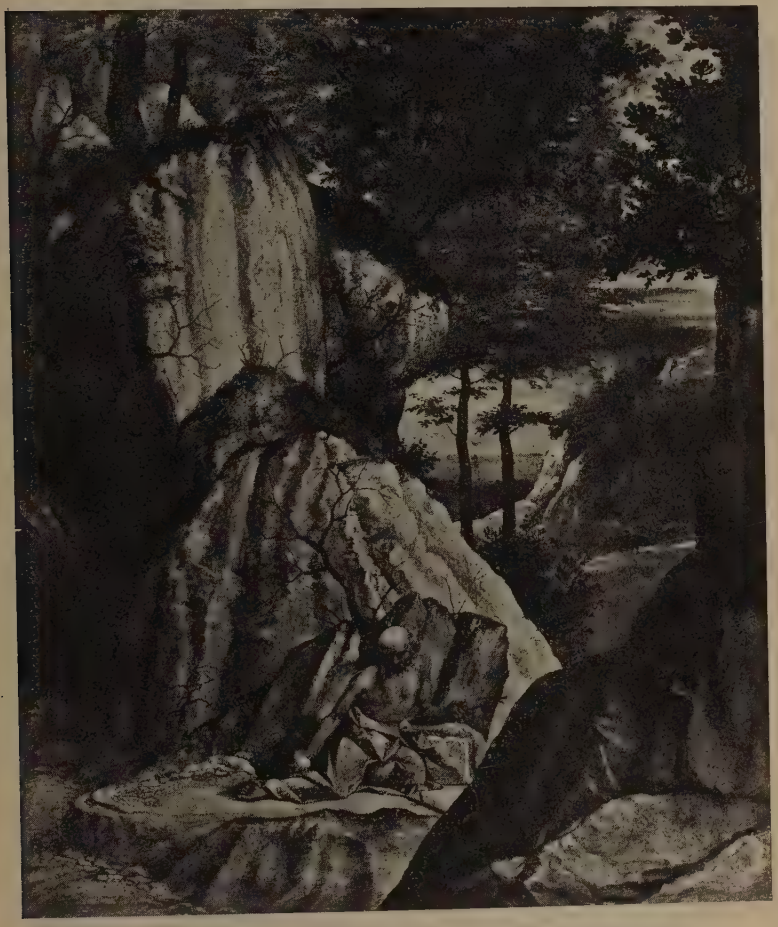


Fig. 2 — Museo del Louvre. L. Lotto: *San Girolamo.*

della *Danae*, per un movimento minuto e tremulo, quasi molecolare, di massi sovrapposti, di rami frangiati da luce, di vaghe lontananze boscose, che mette intorno alla figurina sola, smarrita sotto le grandi rocce, tutto un fremito diffuso di vita. Nella

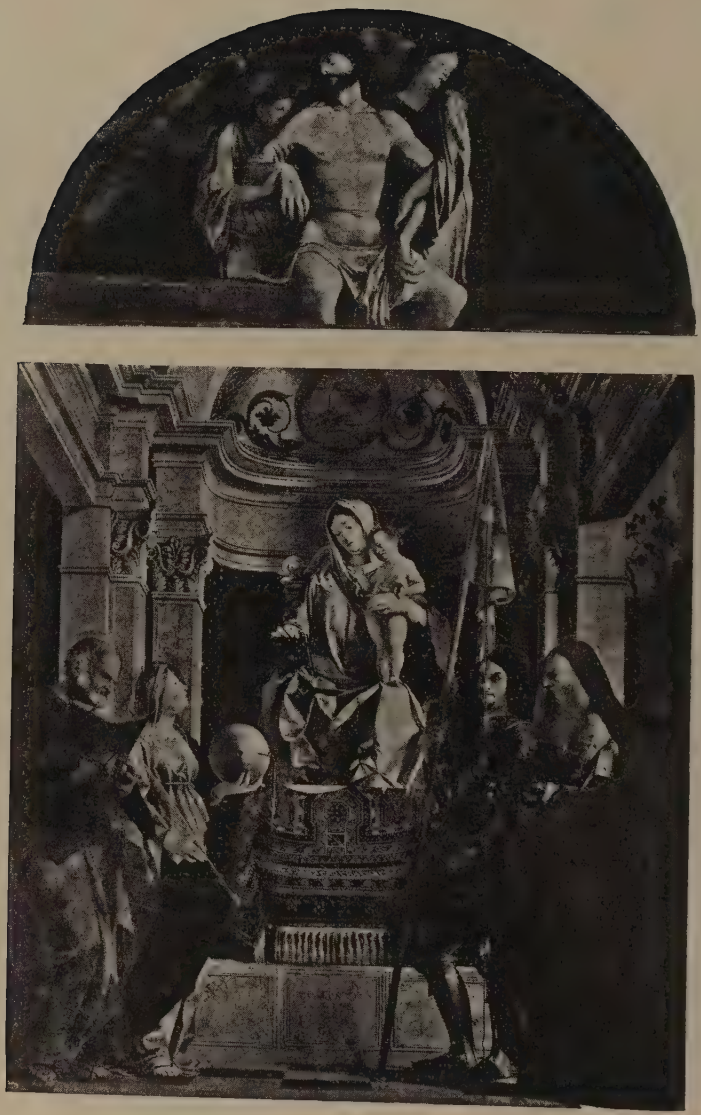


Fig. 3 — Santa Cristina, a Treviso. L. Lotto: Pala.

pala di Santa Cristina a Treviso (fig. 3), ricca d'impronte alvisiane, basta il movimento di una guizzante cornice architettonica e la raffinata linea decorativa del gruppo nella lunetta a rivelare la personalità del Lotto nella sua tendenza verso il movimento

Fig. 4 — Museo Storico Artistico di Vienna.
L. Lotto: Ritratto di *Giovinetto.*

e nella sua delicata fantasia. San Pietro, che sembra aguzzare sul libro, meditando, gli occhietti pungenti, San Girolamo che nulla vede, chiuso in sè, solitario nel tempio come nell'eremo, grandioso monarca del deserto, Liberale, alfiere superbo in vedetta, Cristina che pende dal labbro di Gesù, estatica nell'offerta e

tutta penetrata di luce, sono altrettante affermazioni della sua potenza a definire l'intimo essere dei personaggi, le sfumature di un carattere, l'idea che l'informa.

L'eleganza lineare del gruppo della *Pietà* nella pala di Santa Caterina e l'impronta realistica del Lotto nella pala di Recanati, hanno entrambe altissima espressione nel ritratto di *Giovinetto* a Vienna (fig. 4). La bellezza fiera e crudele del fanciullo trova il suo naturale sfondo nella fredda luce del raso. E Lorenzo Lotto, che nel ritratto di Monaco della Raccolta Auspnitz mostra di aver inteso più di qualsiasi altro veneziano la visione volumetrica di Antonello da Messina, qui richiama Jacopo de' Barbari nella acerba eleganza del taglio, e persino in quel fil di seta verde a strie che ondula come filo d'erba sull'orlo del broccato d'argento. Le pieghe sembrano incrinature nel ghiaccio; e i fiori meravigliosi, intessuti d'argento sull'argento, l'algida luce delle carni, il contrasto dei bianchi col nero del berretto e della tunica, allontanano quel genio di colorista dal mondo del tardo Bellini e di Giorgione. La pittura veneziana volgeva sempre più verso le note calde e morbide del giallo e del rosso, mentre, dipingendo l'ignoto *Giovinetto* di Vienna, Lorenzo evocava rigidezza di gigli sopra arabescati fondi glaciali.

* * *

Nella pala di Recanati (fig. 5), del 1508, il Veneziano ci appare trasformato, nonostante i richiami all'arte di Alvise, di Jacopo de' Barbari e anche di Giovanni Bellini. Il quadro d'altare di Treviso è costruito ancora sullo schema della pala vivariniana nella Galleria di Berlino, nonostante lo slancio del gruppo divino dal trono e la nuovissima vitalità delle cornici, ma a Recanati il trono sale sin quasi a toccare l'archivolto enfatico, sonoro, e le figure, alte, ingrandite dalle vesti fluenti, riempiono di sè tutta la scena. La Vergine piega verso destra, per sostenere, con l'angelo, la stola di San Domenico; e a contrappeso San Gregorio s'inclina fortemente a sinistra, quasi a toccar la cornice dell'arcata: contrapposto di curve che imprime alla scena un effetto

Fig. 5 — Recanati. L. Lotto: Pala

dinamico inconsueto alla tradizione veneziana e in accordo con la forza articolare delle mani strette sui pastorali. Nell'arte stessa del Lotto questo violento contrapposto è un motivo nuovo, e induce a riflettere sopra una possibile impressione di opere del Signorelli nelle Marche o nella vicina Umbria. In ogni modo, rimane intatta l'indipendenza della sua personalità, pronta a risolver gli effetti di movimento in un volger di curve, in un serpeggiar di contorni che richiama gotiche grafie e preannuncia il

Fig. 6 — Recanati. Particolare della pala suddetta.
(Fot. Alinari).

barocco, in un effetto metallico di stoffe e di ornati. A' piedi del trono un piccolo suonatore accorda, tutto compreso, la mandola; il più grandicello lo colpisce con l'archetto sulla spalla per richiamarne l'attenzione: lo spunto veneziano dei putti suonatori è trasformato da un soffio di delicato umorismo. A un tempo, per la prima volta, il *pathos* lottesco incide tracce di sofferenza profonda e di profonda pietà nel *San Vincenzo* dei piccoli riquadri (fig. 6), e nel *San Pietro Martire* degli sportelli (figg. 7-8), che contrasta, per le tormentate spire metalliche della tunica, alla statuaria immagine del cavaliere San Vito. Il pieno sviluppo dell'arte di Lorenzo Lotto sembra già raggiunto nella predella del quadro di Recanati, di cui era parte una meravigliosa tavoletta nella Raccolta Benda a Vienna (fig. 9): San Domenico brucia

Fig. 7 — Recanati. Particolare della pala suddetta.
(Fot. Anderson).

Fig. 8 — Recanati. Particolare della pala suddetta.
(Fot. Anderson).

i libri eretici. Tema precipuo di questa gioiosa predellina è la luce, la luce vermiglia della fiammata che si riflette sui volti degli uditori, la luce siderea delle case nel fondo, con due merletti di venete ante sul cielo grigio. Tra i rossi di fuoco e i neri delle stoffe qualche delicato lilla argentino inserisce le tonalità lunari predilette dal pittore. Sulle pareti delle case ombre e luci si alternano fantasmagoriche e leggiere: di là dal pergamo, d'avorio trasparente, l'ombra della chiesa; tra l'ombra della chiesa e della torre in cotto, il chiaror cereo di una casa. Più la visione si allontana, più diviene fosforescente e magica: dietro la porta, il

Fig. 9 — Raccolta Benda, a Vienna. L. Lotto: Frammento di predella.

palazzo coronato da trine venete, appare di un rosso così svanito da rasentare l'oro: le cornici, le pietre degli spigoli, le ante, compongono un meraviglioso merletto di luci sotto la bruma lunare di un cielo di prima sera, mentre ancora il sole, il sole giallo dei temporali, penetra e forma la sostanza di tutte le cose. Come più tardi nella storia di *Santa Lucia sul carro dei bovi*, a Jesi, Lorenzo Lotto sembra qui il solo continuatore, nella Venezia del Cinquecento, dell'eredità di Vittor Carpaccio, che egli sviluppa sino a condurla alle soglie dell'impressionismo moderno.

I contrapposti di movimento si ripetono tra Madonna e Bambino nella *Sacra Conversazione* Borghese (fig. 10), con il chiaro spunto dureriano della figura di Sant'Onofrio; e ancora nello *Sposalizio di Santa Caterina* a Monaco, ove il San Giuseppe ripete

Fig. 10 — Galleria Borghese, a Roma. L. Lotto: *Sacra Conversazione.*

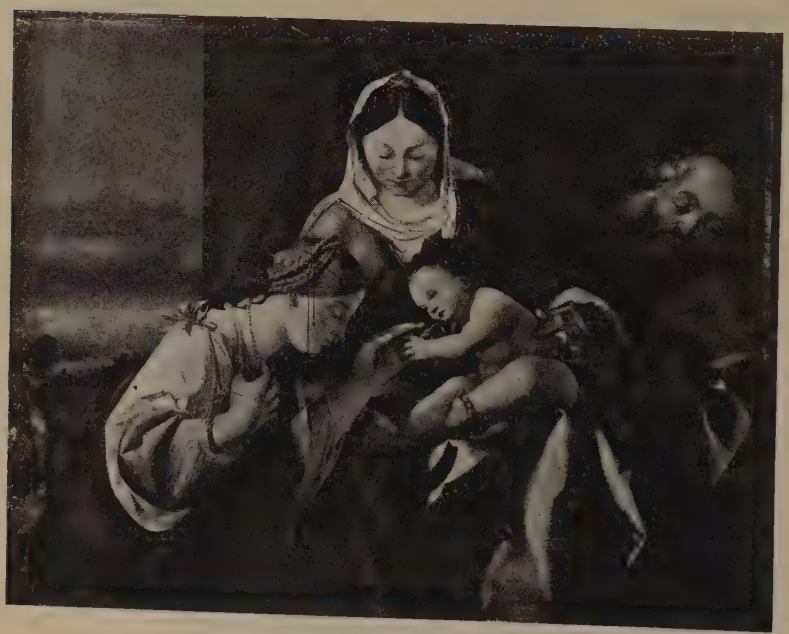


Fig. 11 — Galleria di Monaco. L. Lotto: *Sposalizio di Santa Caterina.*
(Fot. Hanfstaengl).

il movimento eccentrico del San Gregorio di Recanati. Il *pathos* impresso nelle fisionomie di San Pietro Martire e di San Vincenzo oscura nel quadro Borghese gli occhi tristi della Vergine; s'incide nei tratti logori del volto di San Nicola, che offre al Redentore il cuore piagato; trapassa in note commoventi di pietà infantile sul volto del bimbo biancovestito, nelle manine titubanti e ansiose, per rifugiarsi, a Monaco, nel paese cupo, nel mareggiar di rocce e di foreste nordiche, sprofondate sotto un cielo greve di nembi. Sempre più diviene prezioso il colore, translucido e gemmato, finchè, nello *Sposalizio* di Monaco (fig. 11), i meandri delle pieghe accartocciate, le mani sensitive, prendono vita dai bagliori di un pallido sole argentino.

* * *

Una prima impressione da Raffaello si nota nel ritratto del *Cardinale Pompeo Colonna* a Roma (fig. 12), per la solennità architettonica del busto elevato a campana, così da ricordarci vagamente l'olimpica effigie raffaellesca di Cardinale nella Galleria del Prado. Anche il braccio piegato sul bracciolo della poltrona, le mani ammorbidite, signorili, senza più le nocchiute articolazioni delle mani dei Santi nell'ancona di Recanati, il modellato fuso del volto, dove quasi scompaiono le angolarità, le sfaccettature lottesche dei ritratti primitivi, tradiscono la visione dell'Urbinate in Roma. Eppure chi fissi il ritratto, dove la forma a campana di Raffaello si livella e s'irrigidisce nella nervosa fissità della posa verticale, avverte uno spiccatissimo accento nordico, da Holbein italiano, e insieme s'accorge che l'ipersensibilità del temperamento di Lorenzo Lotto si cela nella rigida tensione della posa, come nell'arco acuto delle sopracciglia, così largo e tranquillo, invece, sui volti dipinti da Raffaello. Bastano quell'inarcar di ciglia come di mobilissime antenne, la pressione energica della mano sull'intreccio guizzante di arabeschi nel tappeto, l'agilità del cane pronto allo scatto, a rivelarci un temperamento impressionabile e nervoso. Calma, quasi uniforme, la gradazione di luce sull'immagine del Cardinale, contrasta con le faville pre-

ziose che il pennello trae dalla pelliccia e dai perlati occhi del cane.

L'impressione dell'arte raffaellesca sulla pittura di Lorenzo Lotto diviene anche più chiara in un ciclo di quadri sacri: la

Fig. 12 — Galleria Colonna, a Roma.
L. Lotto: Ritratto del *Cardinale Pompeo Colonna.*
(Fot. Alinari).

Deposizione nella Biblioteca di Jesi (fig. 13), proveniente da San Floriano; la *Trasfigurazione,* del Municipio di Recanati (fig. 14), proveniente dalla chiesa di Castelnuovo, l'*Assunta* (fig. 15) della Galleria di Brera. Non lascian quasi riconoscere i vecchi tipi del Lotto la testa femminea di San Giovanni, nella *Deposizione,* o quella della pia donna dietro la Vergine, che sembra tratta dai volti perugineschi dell'*Incoronazione* vaticana, o il Santo Nicodemo barbato, che ci richiama al vivo un modello

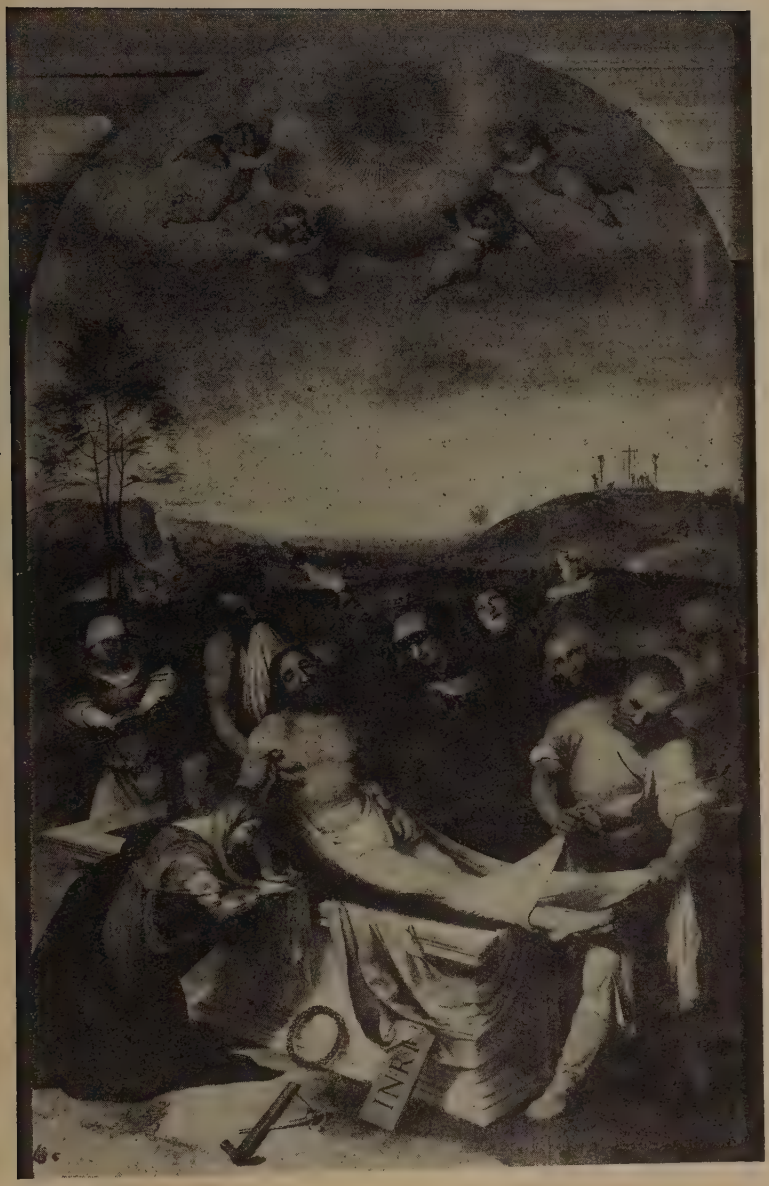


Fig. 13 — Biblioteca di Jesi. L. Lotto: *Deposizione.*

Fig. 14 — Pinacoteca Civica di Recanati. L. Lotto: *Trasfigurazione*.
(Fot. Anderson).

di vecchio frequente negli affreschi della Segnatura. Gli angioletti che forman cerchio intorno al monogramma di Cristo sono stampati chiaramente sul modello dei cherubi raffaelleschi. Non solo, ma anche l'atmosfera uniforme, prima agitata da bagliori, la conca della valle sotto il cielo chiaro, gli alberi gracilissimi e piumosi, dimostrano come l'arte di Raffaello abbia affascinato il

Fig. 15 — Galleria di Brera. L. Lotto: *Assunta.*
(Fot. Alinari).

Veneto, che nella pala di Recanati traeva alla maniera crivellesca lampi metallici dalle vesti e nello *Sposalizio di Santa Caterina* a Monaco apriva al nostro sguardo la visione di una cupa abetaia nordica sotto un fumido cielo. La visione del pittore è deviata, e noi, guardando la folla che s'addensa intorno al sarcofago e contrappone al fondo placido una cerchia di immagini disperate, uomini contorti, donne che urlano e si strappano i capelli come prefiche intorno a una bara, abbiamo l'impressione di un pericolo mortale corso dalla personalità di Lorenzo Lotto a contatto con l'arte di Raffaello. Vibra l'anima nordica come in un gruppo di Niccolò dall'Arca in quella cerchia di figure trasportate dall'ebrezza del dolore; e non poteva, un pittore nordico, intendere l'arte di Raffaello.[1]

[1] L'ispirazione raffaellesca è chiara anche in altre opere di questo periodo, come il *San Giacomo*, perduto in un goffo viluppo di grosso panno, nel Museo di Recanati (fig. 16), e il *San Vincenzo Ferrer*o (fig. 17) portato in trionfo da un gruppo di angeli, sopra un blocco di nuvole che ricorda la visione di Ezechiele.

* * *

Grande fortuna per l'arte fu il ritorno di Lorenzo Lotto nel Nord d'Italia, a Bergamo, dove, secondo la tradizione, dipinse, insieme col Palma, autore della cimasa, la pala di *San Pietro*

Fig. 16 — Oratorio di San Giacomo, a Recanati.
L. Lotto: *San Giacomo.*
(Fot. Anderson).

Martire, di recente tolta con giuste ragioni al pittore trevigiano da Roberto Longhi. Il ritratto di *Agostino e Nicolò dalla Torre* (fig. 18), prossimo di tempo alla pala, e la grande ancona della chiesa di San Bartolomeo, sono la più chiara prova che il Lotto

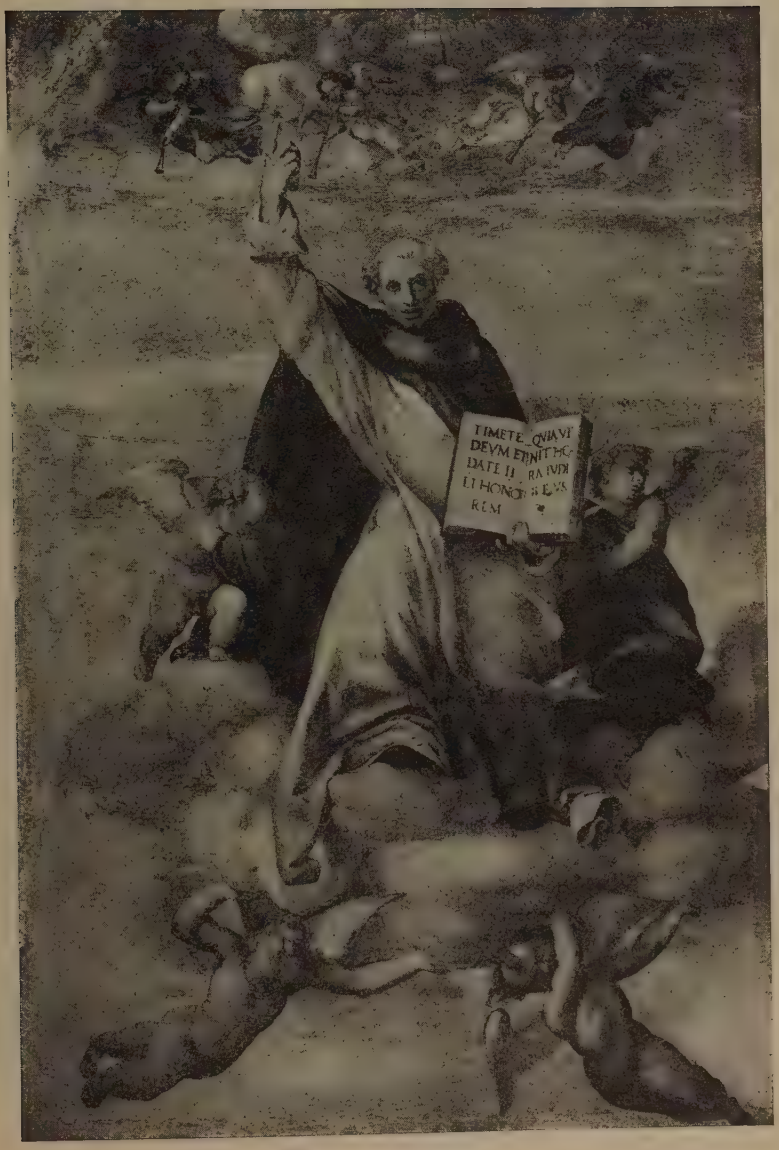


Fig. 17 — Chiesa di San Domenico, a Recanati.
L. Lotto: *San Vincenzo Ferrero.*
(Fot. Alinari).

non ha partecipato a un'opera dove non troviamo un'eco della sua profonda sensibilità nelle immagini restìe all'espressione del dramma, nel paese accurato e minuzioso, nella stessa pasta del colore.

Al 1515 risale il ritratto dei *Fratelli della Torre*, dove è ancora

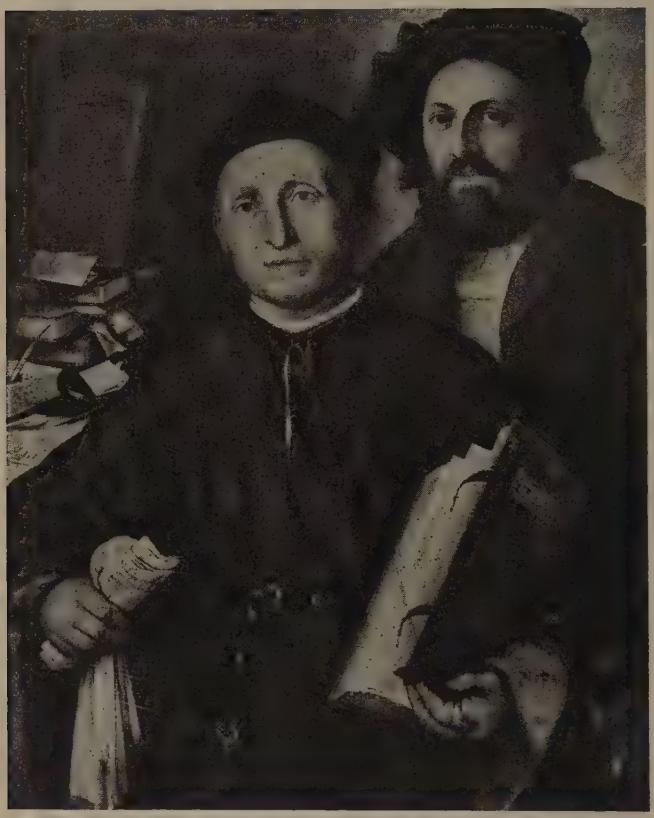


Fig. 18 — Galleria Nazionale di Londra.
L. Lotto: *I Fratelli dalla Torre.*
(Fot. Hanfstaengl).

qualche vaga traccia di raffaellismo nella testa del gentiluomo in piedi e nelle morbide mani. Reminiscenza vaga, perchè il fondo vaporoso di parete, sfumato da un grigio scuro a un grigio più chiaro, come poi i fondi del Moroni, il taglio alvisesco delle

labbra, il tavolo ingombro di libri, di un calamaio chiazzato d'inchiostro, di pinze e di lancette alla maniera fiamminga, dimo-

Fig. 19 — Gallerial Bruckentha, a Hermannstadt.
L. Lotto: *San Girolamo penitente.*

strano come l'educazione nordica abbia ripreso il sopravvento sul mutevole pittore.[1]

[1] L'influenza nordica chiarisce la fonte tedesca, Altdorfer o Cranach, nel *San Girolamo penitente* a Hermannstadt (fig. 19).

La data del 1516 è scritta anche sopra un cartello appeso alla base del trono di Maria nella grande pala, ora barbaramente mutilata, della chiesa di San Bartolomeo a Bergamo[1] (fig. 20). Mentre già Tiziano, sulle orme di Giorgione, aveva trasformata la pala d'altare, Lorenzo Lotto ritorna allo schema quattrocentesco, alvisiano, adunando i Santi in una chiesa intorno al trono della Vergine; ma il ritorno è solo apparente, per l'abbandono di ogni criterio metrico costruttivo che dia alle immagini valore architettonico nell'architettura dell'edificio. Lo scenario grandioso, con la sonante profondità dell'archivolto, non trova raffronti in pitture veneziane per slancio e magniloquente ampiezza, ma piuttosto nello sfondo bramantesco della *Scuola di Atene*, che il pittore, appena giunto da Roma, aveva ancora negli occhi; la balaustra attorno all'occhio di cielo è invece un ricordo mantegnesco, trasformato in un motivo di decorazione festosa, elegante, leggiera. I due angeli, che arrivan di corsa a sciorinare tappeti e stendardelli, ad appender ghirlande e trofei, a portar fasci di fiori, animano del loro slancio il grande cerchio della balaustra; e i tappeti si agitano, le ghirlande dondolano coi nastri che allacciano in trofei di preziosa leggerezza ramoscelli di olivo, di palma e di quercia, bilance e spade. La delicata grazia di Lorenzo Lotto si spiega in quella tenue squisita decorazione, attuata secondo un senso della linea ignoto a Venezia. E la fantasia lottesca trasforma la folla raccolta intorno al gruppo sacro, e i due bimbi affaccendati a stendere il tappeto sul piedistallo del trono, in un motivo quasi floreale di decorazione, mediante lo slancio delle forme tenui e flessuose, il moto delle luci sulle figure liberamente ondeggianti. Gli stessi angeli-silfidi, che quasi nel volo toccano, galleggiando a fior d'ombra, la cornice dell'arco, per lasciar libera la profondità del coro, ci appaiono come un serico nodo di nastro abbandonato ai moti dell'aria. Sentiamo ancora, in questa libera ondulazione, un vago ricordo del soggiorno romano, senza tuttavia che leggi

[1] Le tavolette della predella sono raccolte nella Galleria Carrara, mentre la cimasa è emigrata nella Galleria di Budapest.

di ritmo o ricerche d'imponenza classica diminuiscano la grazia leggiera e volubile del motivo, in perfetto accordo con la bellezza

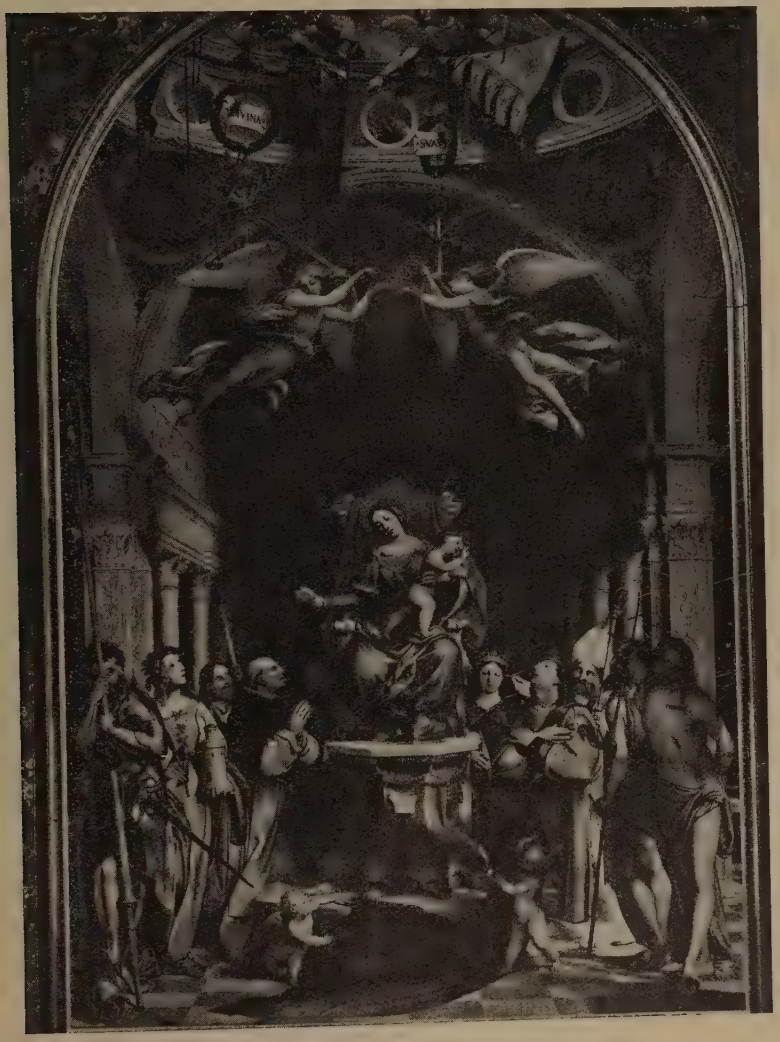


Fig. 20 — Chiesa di San Bartolomeo, a Bergamo. L. Lotto: Pala. (Fot. Alinari).

delicata, sottile, quasi trasparente, che imprime alle immagini dei Santi Giorgio e Barbara purità di gigli, non tocca dal sole

del Cinquecento. A Venezia, come a Roma, le forme avevau trovato, in quella piena estate del Rinascimento, maturità ed espansione, quando Lorenzo ancora sognava forme delicate, trattenute nel loro sboccio dalla frescura di qualche ombroso angolo di provincia. Ombra e luce, intesi dal Lotto in modo diverso che dai seguaci di Giorgione, stendono sulle forme tenuissimi veli, in accordo con la grazia sottile dei profili e delle acconciature, con la trasparenza del colore, avorio che s'inargenta alla luce. Dal basso ascendendo verso l'arco, dall'arco verso l'occhio di cielo,

Fig. 21 — Museo di Budapest. L. Lotto: Cimasa della pala suddetta. (Fot. Hansfstaengl).

sempre più diventa mossa e fiorita la decorazione, che aveva a culmine fiammeo l'angelo, ora nel Museo di Budapest (fig. 21), inoltrante dal timpano della cimasa, col volto chino sotto la gialla capigliatura a raggi, come sole che erompa dalle nuvole e vittorioso saetti luce.

Nella predella appaiono tracce di giorgionismo, per quanto limitate e velate dalla personalità trasformatrice del pittore. Il contrasto ammirabile di ombra e luce tra i due soldati, che s'incontrano formando una slanciata ogiva; gli sprazzi di sole che balenano sopra una cupa armatura; le chiome degli alberi lontani, disfatte dall'atmosfera, accennano, nella scena del *Martirio di Santo Stefano* (fig. 22), a un influsso di Giorgio da Castel-

franco, distinguibile anche nelle macchiette controluce in fondo alla *Deposizione di Cristo* (fig. 23), pur tanto dissimile dall'arte

Fig. 22 — L. Lotto: Particolare di predella della pala suddetta.
Martirio di Santo Stefano.
(Fot. dell'Istituto Italiano d'Arti grafiche a Bergamo).

Fig. 23 — L. Lotto: Altro particolare.
Deposizione di Cristo.
(Fot. dell'Istituto Italiano d'Arti grafiche, a Bergamo).

giorgionesca per la crudezza dei tratti, propria di moderno Crivelli. Come lontane la *Deposizione* di Jesi, e la sua uniformità di atmosfera, da questa *Deposizione* tutta incandescenze! L'ideale finezza dei Santi, che s'innalzano come da un'aiuola di fiori in-

torno al trono della Vergine, si muta in spasmodica e quasi barbara tortura di linee e di tratti; la sottile emozione, in violenza drammatica.

Alle figure della pala si avvicinano per delicata grazia gli angeli della *Pietà* Benson (fig. 24), minuscola tavoletta a fondo oro, che in tutto ricorda la grande ancona di Bergamo. Come nelle

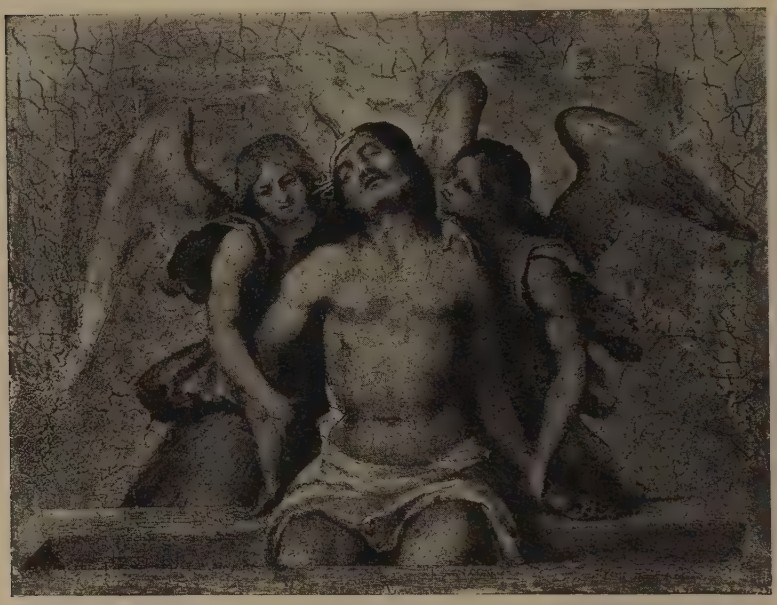


Fig. 24 — Raccolta Holford (già nella). L. Lotto: *Pietà*.

Pietà di Giambellino, due angeli sorreggono sul sarcofago il Redentore; ma invece del silenzio religioso infuso dal soave artista alle forme composte, alle calme luci, Lorenzo Lotto, in ogni tratto delle due immagini, che cingono il Cristo come fresca ghirlanda di fiori, imprime vibrazione aerea, slancio e tenerezza: l'angelo a sinistra, con la persona puntellata a terra per sollevarsi all'altezza del Redentore, con la femminea testa ansiosa, tutto proteso nel gesto della mano che sorregge la fronte di Cristo, lambisce il tronco inerte con fremiti d'edera al vento, con leggerezza di fiamma. In questo motivo, e nell'incrocio delle acute

ali sul capo di Cristo, e nella sorprendente freschezza delle tinte lievi, azzurro, lilla e rosa di petali, verde di foglia tenera che lascia trasparire la luce, è l'impronta stessa del pennello che ha dipinto in tempo prossimo, la pala di Bergamo.

Ancora qualche reminiscenza di arte raffaellesca traspare dal ritratto di *Dama* nell'Accademia Carrara (fig. 25), per la posa delle

Fig. 25 — Accademia Carrara di Bergamo.
L. Lotto: Ritratto di *Dama*.
(Fot. dell'Istituto Italiano d'Arti grafiche, a Bergamo).

morbide mani e lo spessore delle stoffe, che ricorda vagamente la suntuosa gravità del damasco nel ritratto della *Donna velata*. Ma le reminiscenze appena si avvertono traverso il singolare effetto decorativo raggiunto dal pittore con un'acconciatura a nastri, a gemme, a fiori, una tenda di broccato rosa, un paese notturno, a lume di luna. Tutto è disposto in superfice come tessuto di lucide carni, di stoffe, di nuvole: la figura sorridente, la tenda

che sventola dietro lei come stendardo, l'ampio berretto fosforico, di ruggine oro, con nastrini a farfalla e un niveo garofano. Gli

Fig. 26 — Raccolta Benson (già nella), a Londra. L. Lotto: *Susanna.* (Fot. Braun).

occhi chiari e limpidi della donna traspaiono come le perle del diadema e della collana; la rigida figura si circonda di uno splendore sparso di rasi e di gemme brillanti al chiaro di luna. Nessun

ritratto dell'ambiente di Giorgione si accosta a questa lieta immagine, chiusa in una cornice di nastri che sembran farfalle bianche o gelsomini ed evocano remote fantasie pisanelliane. Soprattutto le mani, di un bianco latteo, penetrate di luce, vibranti di luce nella fissità della posa, rispecchiano la virtù pittorica di Lorenzo Lotto.

A questo periodo di fantasie decorative e di preziose trasparenze appartiene la *Susanna*, già nella Collezione Benson (fig. 26), un nudo alabastrino sopra il piedistallo di nitido marmo, una muraglia bagnata d'ombre e penombre diafane; e un ritmo bizzarro di figure danzanti, di rotuli volteggianti, di gesti a scatto, che sembra uno strascico di goticismo in pieno Cinquecento. La porta del bagno si spalanca di colpo: appaiono un gentiluomo fiorito di eleganze e un biondo popolano, in uno scatto di sorpresa e di curiosità, e dalla porta aperta una siepe di rose che s'allontana verso un paese fiorito, dove gli alberi sembrano fiocchi di seta; le mura e le torri, tagliati in alabastro, di grana così leggiera e diafana che la luce traversandola par farsi più preziosa; il canale, lucido raso con due cigni di vetro di Murano. L'eleganza innata di Lorenzo Lotto si spiega in ogni dettaglio di questo paese così diverso dai fondi giorgioneschi nelle sue delicate sfumature e nel suo remoto orizzonte: il reticolato leggiero di una siepe di rose, due figurine sedute da tergo in una compendiosa linea di slancio, la semplice geometria dei viali di un giardino, tra siepi fiorite; persino le erbette che sfiorano d'impercettibili tremolii luminosi le muraglie; e soprattutto quella diffusa luminosità di colore e quella rarefazione di massa, che infondono al quadro la grazia vaporosa di una pittura giapponese in seta, ci rappresentano al vivo, in una composizione tutta dissonanze e manierismi, il raffinato istinto ornamentale del pittore.

Simile diafanità e sottigliezza di tessuti, che pone Lorenzo Lotto fra i maggiori virtuosi della pittura, imprime al volto liliale della Vergine, nell'ancona di San Bernardino (figg. 27-28), datata 1521, e al fine volto dell'angelo, un freddo tremolìo astrale. I gradi del trono sono tagliati nello stesso alabastro purissimo e

con la stessa geometrica semplicità dei marmi nel bagno di Susanna. Risuonano ancora ritmi dell'Italia centrale negli archi concentrici dell'alone di bianca luce e dei due angeli, che dal-

Fig. 27 — Chiesa di San Bernardino, a Bergamo. L. Lotto: Pala (Fot. Alinari).

l'esterno reggono la stoffa del baldacchino quasi toccando col piede gli angoli del quadro; tenui ghirlande di cirri bianchi ripetono la curva degli angeli e del baldacchino, sgranandosi in tocchi perlati sul cielo azzurro: echi di linee ignoti all'arte veneta.

E le ali degli angeli, tese in una vertigine di moto, ripetono, invertito, l'arco lento dell'alone e del baldacchino.

Issato sul trono a gradi altissimi, scoscesi, tagliati nel marmo con la precisione rigida di un Bramantino, il gruppo di Maria

Fig. 28 — L. Lotto: Particolare della pala suddetta.
(Fot. Alinari).

col figlio, il pittore lo ripara all'ombra di un baldacchino steso da angeli con enfasi degna del domenicano Fra' Bartolommeo, e fa girare davanti ai nostri occhi la veloce ruota delle quattro figure sospese tra il cielo chiaro e l'ombra trasparente della stoffa

distesa a formar tappeto e appena rimossa per lasciare alla diafana testa dell'angelo un fondo di luce. Sembra un preludio ai più fantasiosi motivi savoldiani, questa delicata figura, curva nella veste color di ruggine oro. Nelle immagini dei Santi, grevi sono gli scuri, e la luce avvolge, non penetra; ma gli angeli intorno al baldacchino passano vertiginosi tra ombra e sole, come nubi rosate dall'aurora, e un contrapposto d'inclinazioni mette in valore le due immagini più preziose del quadro, l'angelo e la Vergine. La testa di Maria, nell'ombra, sembra una riduzione tutta lottesca, del tipo muliebre prediletto da Tiziano nei *Baccanali* del Prado, qui affinato da una luce interna, che tenuemente s'imbeve del rosso della veste, rosso vermiglio, di rosolaccio fiammante. L'angelo, invece, ha per sfondo la diffusa luce alabastrina del marmo; e solo il cespo nero della chioma stacca, in un contrapposto di sapore affatto moderno, la perla rosata del volto dalla bianchezza nivea del marmo. La luce sale dal basso su quel fine volto a punta, trema sulle palpebre, traspare dalle carni delicate, infonde agli occhi un fulgore di stella. Non è la luce aurea di Tiziano, che s'impasta nelle carni morbide; è una pallida fluorescenza, e penetra tessuti lievi come petali di fiori. Rose sfogliate coprono il piedistallo del trono e il pavimento, come se la processione del *Corpus Domini* vi avesse lasciato, passando, la sua orma fiorita.

I ritmi lineari di curve, accennati nella parte superiore dell'ancona di San Bernardino, riecheggiano nella pala della chiesa di Santo Spirito (fig. 29-31), tra il semicerchio dei Santi, la mezza ghirlanda degli angeli, la mezza ruota di luce irradiata dalla colomba. Qui anzi sembra abbia risuonato alle orecchie del Lotto il ritmo di archi contrapposti echeggiante nella *Disputa del Sacramento*, senza che tuttavia egli ne abbia comprese e ripetute le profonde risonanze spaziali. La Vergine tiene un discorso ai Santi, come oratrice dalla cattedra, non senza enfasi, e il piccino, comico nella sua improvvisata gravità, fa eco al discorso. I panneggi, stretti alle quattro figure dei Santi, si agitano intorno a lei come mossi dal turbine

che trasporta gli angeli tra le nubi rosate. Solo il Correggio seppe infondere tanta vertigine di moto a un intreccio d'ali acute, di flessuosi corpi. L'aria rapisce a volo i musici alati: i rosa, i lilla, tra i verdi freschissimi e i cilestri, trasformano la

Fig. 29 — Chiesa di Santo Spirito, a Bergamo. L Lotto: Pala d'altare. (Fot. Alinari).

ghirlanda angelica in una ghirlanda di fiori: la luce viola di un cerchio dell'alone tinge le ombre delle vesti rosate.

Lo spunto leonardesco, che s'intravvede nel tenero sorriso di San Giovannino e nella spira del corpo diafano del martire Sebastiano, è assai più chiaro in due pitture di questo periodo

Fig. 30 — L. Lotto: Particolare della pala suddetta.
(Fot. Anderson).

Fig. 31 — L. Lotto: Particolare della pala suddetta.
(Fot. Anderson).

bergamasco: la *Madonna col Bambino e il piccolo San Giovanni*, della Galleria di Dresda, e la *Madonna col Bambino* nella Galleria di Leningrado (fig. 32), vicini ai gruppi solarieschi di Madonne lattanti. Entrambi i quadri lascian scorgere qualche reminiscenza dell'arte di Raffaello nell'ampiezza di forme e nei tipi stessi, ma

Fig. 32 — Galleria di Leningrado.
L. Lotto: *Madonna col Bambino.*

la delicata sfumatura cromatica e il movimento flessuoso li avvicinano alle opere dei maestri lombardi seguaci di Leonardo.

Nel *Congedo di Gesù dalla Madre* (Galleria di Berlino) (fig. 33), anch'esso del 1521, il pittore, raggomitolato al centro il gruppo delle Marie e di Cristo, apre al nostro sguardo uno spazio ariosissimo di loggiati e giardini, ove domina la linea verticale, estesa dai filari di agili colonne alle figure degli assistenti, ai cipressetti lontani. Un ramoscello di ciliegio nel primo piano riecheggia solo, con grazia, le curve languidissime del

gruppo. E l'architettura, aperta, slanciata, profonda, con ombre limpidissime e leggiere, con rapide vedute d'interni, basta a

Fig. 33 — Galleria di Berlino. L. Lotto: *Congedo di Gesù dalla Madre.* (Fot. Hanfstaengl).

rivelarci la grandezza di Lorenzo Lotto, in quest'opera che non è tra le migliori del periodo bergamasco.

L'involuto movimento compositivo della pala di Dresda e del *Congedo* si ripete nella *Madonna tra i Santi Rocco e Seba-*

stiano della Raccolta Piccinelli a Bergamo (fig. 34), ove i due Santi, anche per il tono biondo delle carni, richiamano Tiziano e il Palma. Sono in quest'opera particolari di raffinato luminismo: il braccio e la mano di Maria, la manina del bimbo che dall'ombra diafana del braccio materno entra per lenti passaggi in

Fig. 34 — Raccolta Piccinelli, a Bergamo.
L. Lotto: *Madonna tra i Santi Rocco e Sebastiano.*

una perlata atmosfera subacquea, la mano di S. Rocco che s'arresta tremando in una vaporosa corrente di luce. In questo particolare, e nella sensibilissima plastica del volto sfaccettato, e nella levigatezza dei drappi, il San Rocco, tragica figura dagli occhi morenti in un diffuso lume alonare, preannuncia Girolamo Savoldo e il Seicento lombardo.

Brillante di colore, adorna di tutte le grazie di Lorenzo Lotto, la *Sacra Conversazione* del Castello Camozzi a Costa di Mezzate (fig. 35), pur accostandosi alle sfumature lombarde nel modellato delle forme, e soprattutto nel volto del bimbo,

ammaccato d'ombre come quelli del Correggio e di Giampietrino, e pur staccandosi nel ritmo lineare da ogni schema veneziano di composizione, si avvicina al Vecellio e ai giorgioneschi

Fig. 35 — Castello Camozzi, a Costa di Mezzate.
L. Lotto: *Sacra Conversazione.*
(Fot. dell'Istituto Italiano d'Arti grafiche, a Bergamo).

per lo spessore dei drappi, l'ampiezza delle figure, la biondezza del tono.

Dipinto il sublime ritratto del *Protonotario Giuliano* (Galleria Nazionale di Londra, fig. 36), che nel portamento austero, nel tenue cartilaginoso profilo, nei pallidi occhi riflette una nobiltà

eccelsa; eseguita la sfatta *Madonna col Bambino e San Francesco* nella Galleria di Budapest, Lorenzo Lotto ripete, nello *Sposalizio di Santa Caterina* a Bergamo (fig. 37), datato 1523, la linea a conca del quadro a Costa di Mezzate, approfondita e illanguidita. L'asse del quadro è spostata dal punto di maggiore profondità,

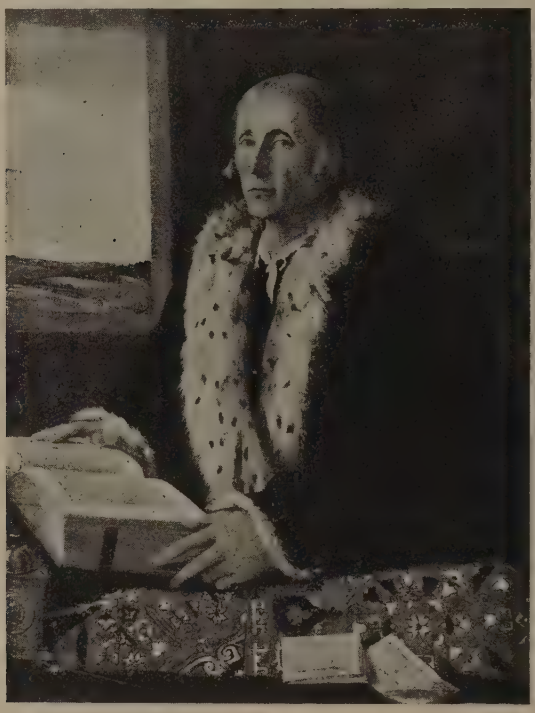


Fig. 36 — Galleria Nazionale di Londra.
L. Lotto: Ritratto del *Protonotario Giuliano.*
(Fot. Anderson).

così da prolungar il declivio in uno strascico serico, con una grazia di cadenze che trova rispondenza nella floreale bellezza delle figure, nelle luci argentine delle carni e dei rasi. Eleganze, raffinatezze, leggiadrie di linee e di luce, invece dell'impeto, del fuoco, delle morbidezze pittoriche di Tiziano.

Appartiene allo stesso anno la coppia di fidanzati al Prado, spunto delizioso di *humour* nell'arte lottesca (fig. 38).

Amore coronato, con ali azzurre che s'arrosano, ali di grosso cartone, aggioga i due fidanzati con un ramo d'alloro: il cava-

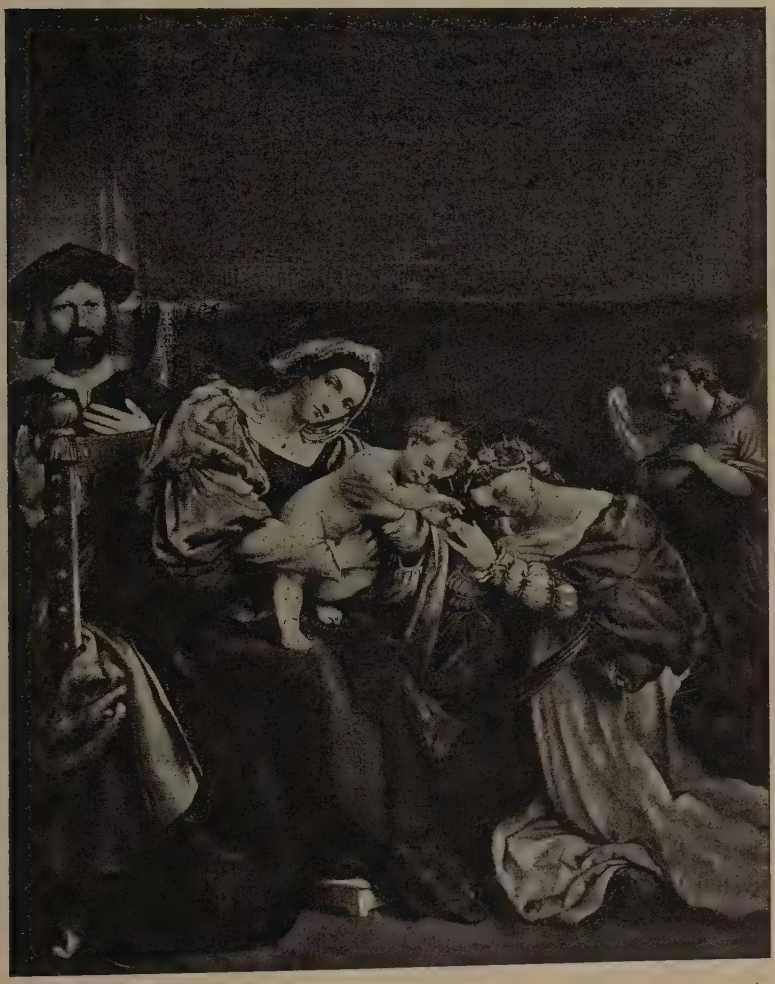


Fig. 37 — Accademia Carrara di Bergamo.
L. Lotto: *Sposalizio di Santa Caterina.*
(Fot. dell'Istituto Italiano d'Arti grafiche, a Bergamo).

liere stende l'anello alla donna. Le forme dilagano, le mani si disossano; ma il rosa fiorito della veste muliebre, che sembra

tagliata con una forbice in un carnoso fiore, i bianchi ricamati della camicia, l'alveare d'oro dei nastri nelle reticelle della chioma, compongono, con la cuffia oro e nero del cavaliere e con le ali rosazzurro di Cupido, una festa di colore. Fissa il cavaliere lo sguardo apatico dei grandi occhi bovini davanti a sè, mentre solleva la mano della sposa, mano senza spessore, senza

Fig. 38 — Galleria del Prado, a Madrid. L. Lotto: *Due sposi.* (Fot. Anderson).

corpo, velo di luce pallida; fissa la donna lontano lo sguardo, stringendo le labbra sottili; il monello Amore, interroga malizioso.

Appartiene a questo momento il nobile ritratto di *Gentildonna* nel Romitaggio a Leningrado, tra le opere di Lorenzo Lotto più vicine alla corrente giorgionesca, e soprattutto al Palma, nello studio di offrire con l'ampiezza del panneggio vaste superfici al colore (fig. 39).

Vari sono i gruppi familiari nell'arte veneziana, e nessuno riflette l'intimità della casa: non il ritratto tizianesco di *Papa*

Sisto coi nipoti, dove tutto domina il senso tragico di una luce di vita che sta per estinguersi tra immagini di fasto e di potere;

Fig. 39 — Romitaggio di Leningrado.
L. Lotto: Ritratto di *Gentildonna*.

non il ritratto tintorettesco di *Nonno e nipote*, nella Galleria di Vienna, dove il contrasto di uno sguardo che sembra mirare la tomba e di uno sguardo che si volge fiducioso alla vita tocca ancora i vertici del dramma; non i ritratti di Paolo Veronese,

eleganti e calme presentazioni. Sulla tela di Lorenzo Lotto (fig. 40), sembra veder piuttosto uno di quei cari gruppi cinquecenteschi di Sacre Famiglie animati dal gioco dei bimbi: nell'ombra di un interno, un tavolo, ai lati madre e padre, sul tappeto seduta una bimba che tuffa le manine in un piatto di

Fig. 40 — Galleria Nazionale di Londra. L. Lotto: Ritratto di una *Famiglia*. (Fot. Hanfstaengl).

ciliege e ne porge alla madre, mentre il fratellino salta e tende le mani a due ciliege sospese alla mano paterna. I due sposi non guardano i bimbi: pensosi, sembrano assaporar l'intimità di quel tranquillo rifugio aperto sul mare.

L'azzurro indaco della veste del padre ritorna, più argentino e soave, nella bimba, con tenere carni di un chiarore perlato, con labbruzze pallide, lineamenti minuscoli, di bambolina. Un vezzo di coralli al collo, una crocetta di corallo, nodi bianchi alle maniche, un diadema di perle, completano l'abbi-

gliamento della damina. Tutte le figure sono astratte, tutte s'inchinano, porgendosi così, carezzevolmente, alla luce.

Ma soprattutto la visione di mare traverso una finestra tronca, come in una cornice di quadro, rispecchia il genio di

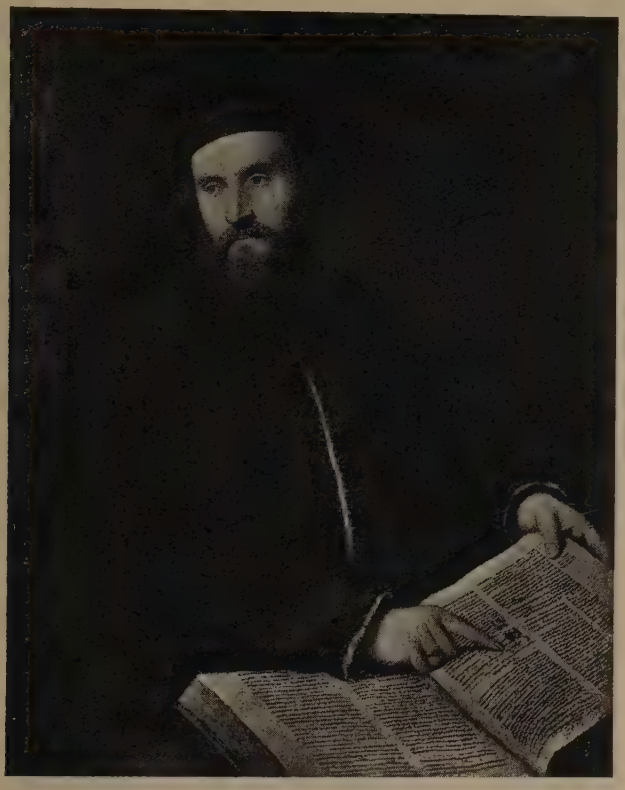


Fig. 41 — Galleria dell'Accademia dei Concordi, a Rovigo.
L. Lotto: Ritratto di *Dotto*.

Lorenzo nella poesia della linea delicata, del colore serico e leggiero: uno specchio glauco velato di nuvole bianche, senza luce; un esile fusto che s'innalza dal piano della finestra nel chiarore del fondo, con lo squisito slancio ornamentale delle canne palustri dipinte dal Botticelli sulle rive del mare, nella *Nascita di Venere*. La profonda originalità di Lorenzo Lotto

pittor di Venezia, si esplica in questo sicuro istinto di eleganze. La luce si è ritirata dal cielo e dal paese, nel silenzio crepuscolare, mentre ancor sfiora, ala argentina, le miti figure raccolte nell'angolo della finestra.

Simile delicata malinconia d'aspetto si vede in un quadro

Fig. 42 — Museo Nazionale di Belle Arti, a Budapest.
L. Lotto: Ritratto di *Gentiluomo*.

misconosciuto della Galleria di Rovigo (fig. 41), raffigurante un maestro in atto d'insegnare, con la mano poggiata sul libro aperto. Anche qui l'arco della figura si disegna con languida cadenza nella penombra del fondo; e di un tessuto

liscio e serico sono le carni, insensibilmente modulate da luce nel morbidissimo passaggio dei piani. Una lenta e dolce armonia è nel gesto della figura che esce luminosa, col volto di un tono caldo e il vecchio avorio del libro, dall'ombra del fondo e delle vesti oscure.

Ancora l'atteggiamento arcuato si ripete, con eleganza più

Fig. 43 — Galleria Doria, a Roma. L. Lotto: Ritratto. (Fot. Anderson).

agile e nervosa, nella sentimentale figura di *Gentiluomo* della Galleria di Budapest (fig. 42), tra i capolavori ritrattistici del periodo medio di Lorenzo Lotto, e tra le rare opere del maestro che nella gamma dorata del colore e nello sguardo romantico si accostino alquanto al mondo giorgionesco. Ma il risalto luministico della testa bionda, delle chiome gialle, compatte, scolpite da luce con mirabile unità plastica nel carezzevole arco d'ala intorno al volto, l'impressionistica rapidità di quei due

tocchi rosei come petali di rosa caduti sul risvolto del manto, modellatura complessa e tormentata, a minuti spigoli e a cavi profondi, rispecchiano intera la modernissima sensibilità nervosa dello spirito lottesco. China la testa sull'omero, l'ignoto personaggio guarda in alto supplichevolmente, e par chiedere

Fig. 44 — Museo Fogg, a Cambridge (Stati Uniti d'America).
L. Lotto: *San Pietro Martire.*

grazie. La luce che brilla sulla sclerotica ingialla le ciocche grevi della capigliatura; tinge appena di roseo le tumide labbra, arrossa il risvolto del colletto. Si metterebbe volontieri tra le mani di quel sospiroso trovatore un mandolino per la serenata davanti al balcone di una dama, in un romantico chiaro di luna.

Nel ritratto Doria (fig. 43), Lorenzo Lotto preludia al tema patetico del ritratto col teschio e i fiori nella Galleria Borghese. Il

modellato è qui più mosso e nervoso, più intensa l'ombra. L'ignoto Gentiluomo in cappa e berretto bruni si preme al petto una mano disseccata, consunta, e con l'altra sembra accennare all'interno logorìo fisico che oscura lo sguardo sotto le sopracciglia contratte.

Fig. 45 — Galleria di Berlino. L. Lotto: Ritratto di *Architetto*. (Fot. Hanfstaengl).

Come sempre, a differenza di Tiziano che fa vibrar nei suoi ritratti l'eloquenza del colore della luce, rinunciando a ogni dettaglio che diminuisca il valor tipico del personaggio per metterne in risalto l'intimo sentimento, Lorenzo Lotto fa parlare i suoi personaggi con la mimica e gli sguardi. Qui poi il muto discorso è anche più chiaro per le allusioni del fondo,

dove, sulla muraglia grigia, fra tralci d'edera di meravigliosa bellezza, si vede sul marmo la scritta ANN. AETATIS. SVE XXXVII, che sembra incisa in una lapide, mentre dal lato opposto

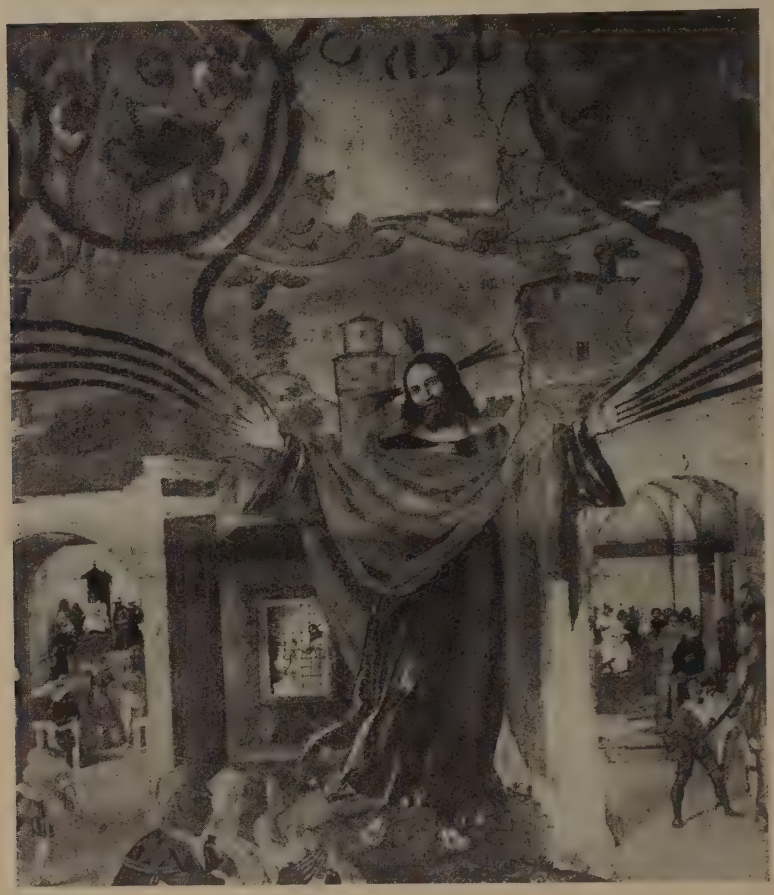


Fig. 46 — Palazzo del Conte Suardi, a Trescorre. L. Lotto: Affreschi. (Fot. Taramelli).

un bassorilievo spezzato ci mostra un angelo in piedi sui piattelli di una bilancia, con gli occhi levati al cielo. Sembra che Lorenzo Lotto abbia scritto, in questo ritratto d'ignoto sofferente, l'ultima pagina del diario di una vita.

A tanta sensibilità dolorosa, a tanta larghezza di modellato, risponde il *S. Pietro Martire* del Museo Fogg a Cambridge (fig. 44),

Fig. 47 — Palazzo del Conte Suardi, a Trescorre. L. Lotto: Affreschi. (Fot. Taramelli).

mirabile brano pittorico fondato sul contrasto tra l'atmosfera umida e ombrosa che avvolge in un fluido trasparente testa

e spalle della figura, e la bianchezza del camice splendente fra ombre mutevoli e leggiere come ombre di nuvola passeggiera sul candor della neve.

Così affiorano lentamente alla luce da un'atmosfera nebulosa,

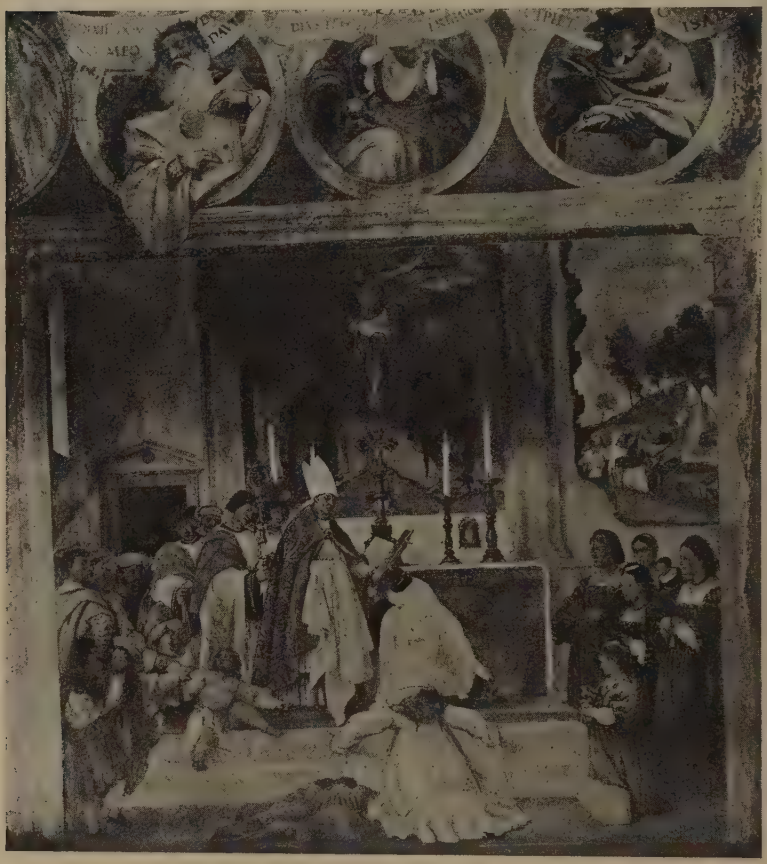


Fig. 48 — Palazzo del Conte Suardi, a Trescorre. L. Lotto: Affreschi. (Fot. Taramelli).

il volto, le mani, il rotulo serico dell'architetto effigiato nel quadro di Berlino (fig. 45), in gradazioni luministiche di musicale delicatezza. Una maschera d'ombra cade dal berretto sulla fronte.

Nel 1524 Lorenzo Lotto dipinse gli affreschi raffiguranti storie delle Sante Barbara, Clara e Maddalena nell'oratorio Suardi a Tre-

scorre vicino a Bergamo (fig. 46-48), serie di paesaggi animati, di gruppi di Sante tra spirali di vite, di profeti e sibille sporgenti da oculi come in qualche decorazione lombarda. La vivezza e il brio dell'artista, che grossamente dipinge nell'oratorio Suardi la gigantesca immagine di Cristo, si riversano negli affreschi

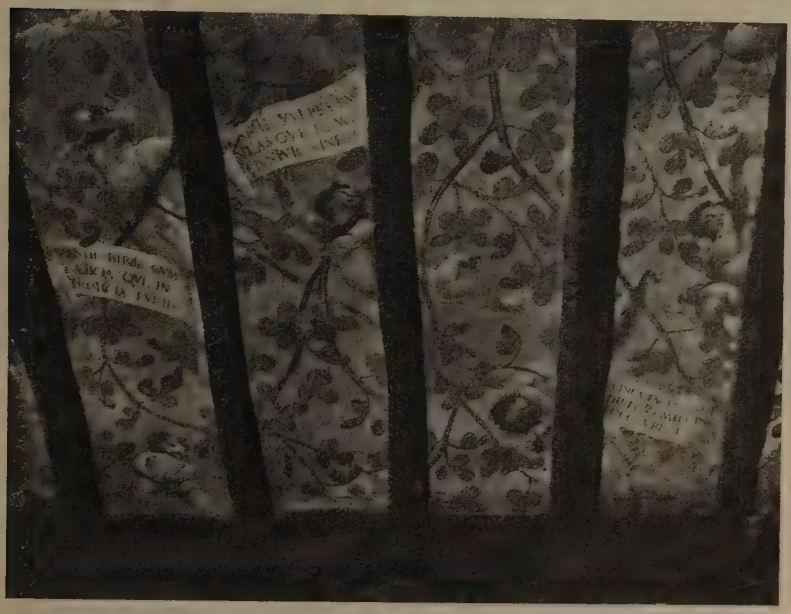


Fig. 49 — Palazzo del Conte Suardi, a Trescorre. L. Lotto: Affreschi. (Fot. Taramelli).

circa l'estremità del coro, nelle gaie scene di genere, nelle argute macchiette.

Il motivo cristiano della vite ritorna sulla volta (fig. 49), in un arabesco di rami flessibili e foglie stilizzate, tra rotuli di carte argentee e bimbi schiarati dal pallido sole lottesco. Non è l'intreccio fitto dei seguaci di Leonardo, ma un disegno rarefatto e lieve, dove i serici corpi e i rami sottili scivolano e si snodano con flessuosa elasticità di giunchi.

Un altro ciclo importante di affreschi, nella chiesa bergamasca di San Michele al Pozzo Bianco, è purtroppo guasto in

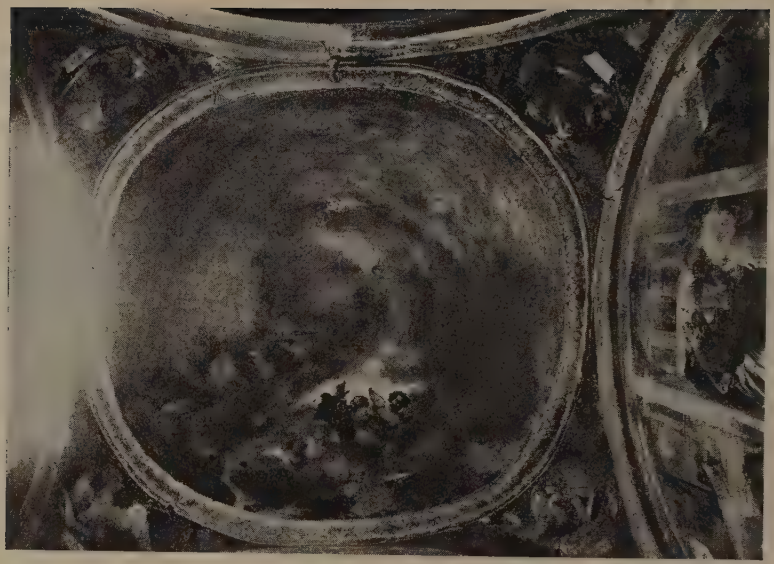


Fig. 50 — San Michele al Pozzo Bianco, in Bergamo.
L. Lotto: *Occhio di cielo.*

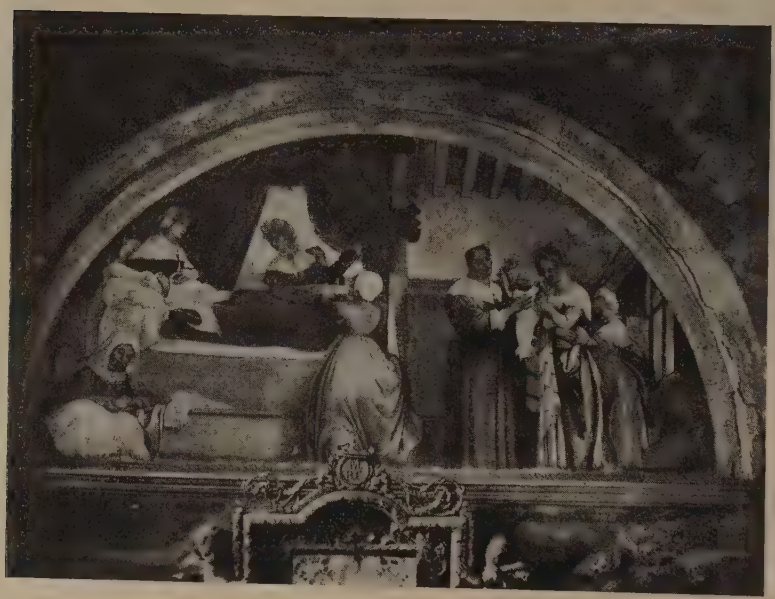


Fig. 51 — San Michele al Pozzo Bianco, in Bergamo.
L. Lotto: *Natività della Vergine.*

gran parte da ridipinture. E tuttavia in qualche tratto si gode ancora la freschezza dei colori floreali, bianchi nivei, violacei,

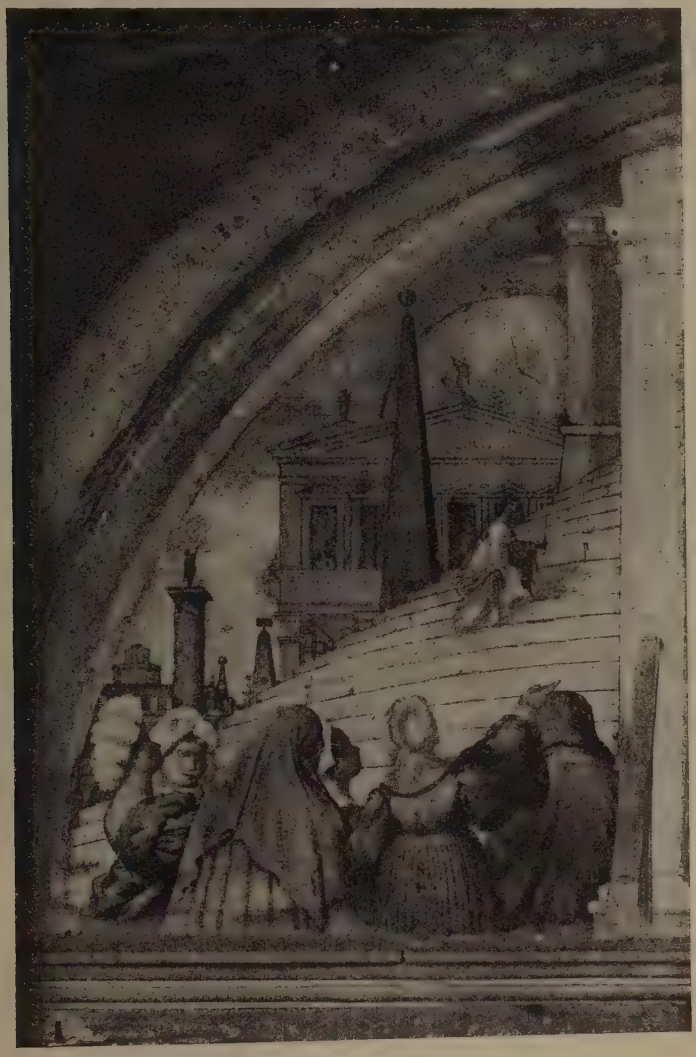


Fig. 52 — San Michele al Pozzo Bianco, in Bergamo.
L. Lotto: Affresco della *Presentazione di Maria al Tempio.*

lilla argentini, verdi foglia di lillà, trasparenti alla luce, come nell'*Occhio di cielo* (fig. 50), è nella *Natività della Vergine* (fig. 51).

Una luminosa scala di bianchi è la *Presentazione al Tempio* (fig. 51), ove il cielo caliginoso, i berretti spumanti delle donne, la veste della bimba, piccola, sperduta, come la fanciullina del Tintoretto, nel suo involucro di luce, compongono una delle più

Fig. 53 — Museo Civico di Jesi. L. Lotto: Pala d'altare.
(Fot. Alinari).

lievi e deliziose fantasie lottesche. Centro dello *Sposalizio* è la veste nivea della Vergine, che trova echi smorzati nel biancore delle colonne e della scala, sulle pareti rosate del Tempio.

* * *

Ritroviamo il pittore durante il 1526, nelle Marche, a Jesi, ove dipinge la pala proveniente alla Biblioteca da San Francesco in Monte (fig. 53), tutta viluppi di drappi densi, grossi, tortuosi,

fruscii serici d'ombre, scatti musicali d'atteggiamento. La Vergine tocca con un dito il libro di San Girolamo; Gesù, il più incantevole dei bimbi lotteschi, tende i piedini, tende le mani verso Giuseppe che l'invita a correre tra le sue braccia: biondissimo, diafano, radioso, il pargolo vibra tutto nel gesto; anche i raggi sprizzano dalla testina come zampilli di luce.

Nei due sportelli dell'*Annunciazione* (fig. 54), il movimento

Fig. 54 — Museo Civico di Jesi. L. Lotto: *L'Annunciazione.*
(Fot. Alinari).

balenante delle figure genera un ritmo di luci e ombre mutevolissimo, alato. La Vergine indietreggia come abbacinata; l'angelo avanza in un turbinìo scomposto e bizzarro che disloca membra e torce drappi, esagerazione di moto risolta in un effetto raro di riflessi e d'ombre diafane, di trasparenze irreali. Scattano le figure nei moti d'improvviso tronchi, scattan le fredde luci: l'angelo con la meravigliosa tunica di un verde bengalico rotea nel proprio splendore.

Ritroviamo un ugual modo di drappeggiare e di piegar la cortina, qui aperta sopra un fondo di laguna veneta, nel ritratto d'*Uomo* a Berlino (fig. 55), gioiello tra i massimi dell'arte lottesca. Il volto, di un vaporoso pallore, come velato da una lieve muffa cinerea, appare in toni diafani, di malaticcia delicatezza, sul rosa floreale della tenda. Completano l'armonia

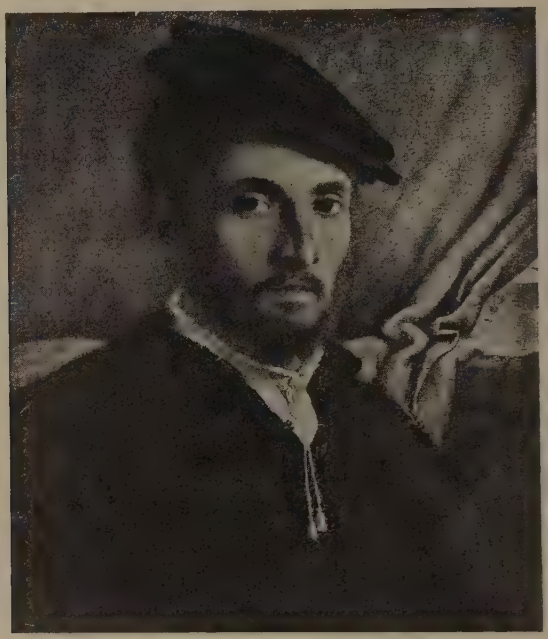


Fig. 55 — Museo di Berlino. L. Lotto: Ritratto d'*Uomo*.
(Fot. Braun).

dei colori velati e luminosi il nerazzurro del berretto e della veste, l'argento dei lini con ombre azzurricce, nivali. Dietro la tenda rosea, dietro il muraglione verdastro con foglie d'edera, ride, in un lembo cilestre di mare, l'ala di una vela argentina. Dall'orlo del muricciolo tremano all'aria, miracolo di leggerezza, pochi fili d'erba.

Il ritratto è ora accanto al *Giovinetto* di Giorgione. E non gli nuoce la formidabile vicinanza. Anzi l'un l'altro, per con-

trasto, i due quadri si danno valore: rappresentano due opposti mondi. Il calmo fanciullo in veste lilla, altiero, assorto, nella sua pura bellezza di sogno, è il tipo stesso della nobiltà spirituale di Giorgione; il giovane uomo di Lotto è un essere malaticcio, nervoso, un fiore di umanità esangue e sensitivo: i grandi occhi

Fig. 56 — Museo del Castello Sforzesco, a Milano.
L. Lotto: Ritratto di *Giovinetto*.
(Fot. Alinari).

hanno una luce febbrile; vibrano le dilatate nari; nel pallido volto, il rosso delle labbra scolora.

La cortina verde si estende a tutto il fondo del ritratto di *Giovinetto* nella Galleria del Castello Sforzesco a Milano (fig. 56), ammaliante composizione che non ha riscontri per eleganza, sottigliezza d'ombre, senso decorativo di linea e di colore, in tutta l'arte giorgionesca del Cinquecento. Lungo la diagonale

del quadro s'inarca la giovanile figura, e due pieghe della tenda completano la costruzione con un sintetico accento: sul fondo lilla della veste giocano ondulando i nastri di velluto nero; e il raggio di sole che sprigiona dalle ombre del berretto inclinato e delle guance un tratto di volto dà l'ultimo tocco alla stupenda

Fig. 57 — Galleria di Vienna. L. Lotto:
Ritratto di *Gentiluomo con l'impresa dello zampino di lepre.*
(Fot. Hanfstaengl).

improvvisazione pittorica, a un attimo di vita sorpreso con istantaneità tutta moderna. L'occhio diffidente, la bocca delicata, ci appaiono fissati in una abbagliante maschera di luce.

Viluppi di stoffe grevi, sinuosa fluidità di contorni, compongono un ritmo serpentino alla figura che invade, chinandosi, tutta l'altezza del quadro, nel ritratto di *Gentiluomo con l'impresa dello zampino di lepre* (Galleria di Vienna, fig. 57). Il manto

nero a riflessi azzurri, la pelliccia e le maniche della veste marrone, le chiome castane sul chiaror delicato del volto, trovano un fiammeggiante contrasto nella tenda scarlatta, che a destra, ove si spiana, sembra rame fuso, incandescente cielo di rame. Quel cupo splendore dà risalto al pallor luminoso delle carni,

Fig. 58 — Museo di Hamptoncourt.
L. Lotto: Ritratto dello *Scultore Andrea Odoni.*

al lampo degli occhi profondi, alla raffinata delicatezza della destra cerea poggiata sul cuore. La punta di due dita della mano che tien la zampetta di lepre, tocca da un raggio dell'argentea luce di Lorenzo Lotto, s'accende nell'ombra diafana, come incontrasse il velo del pulviscolo solare.

La data del 1527 è scritta sul ritratto dello *Scultore Andrea Odoni,* ad Hamptoncourt (fig. 58), dipinto con una larghezza degna di Tiziano e con una mirabile sottigliezza di passaggi

luminosi. Le statue, i rilievi, i frammenti di statue sparsi nei vari piani, sul fondo di parete polverizzato da luce, mettono in pieno risalto la sensibilità tutta moderna di Lorenzo alle variazioni pittoriche della sostanza dei corpi nella luce e nell'ombra. Un gruppo marmoreo nell'oscurità del fondo, tutto sfioccato e nebuloso, è un brano di puro impressionismo. E il colore, con

Fig. 59 — Galleria di Vienna. L. Lotto: *Sacra Conversazione.* (Fot. Bruckmann).

la raffinata gradazione dei grigi, infonde all'insieme un effetto di armonia signorile e quieta.

È di questo periodo la prima *Sacra Conversazione* rappresentata intieramente all'aperto da Lorenzo Lotto: il quadro di Vienna (fig. 59), con la Vergine seduta ai piedi di un albero tra Santa Caterina, Sant'Jacopo Maggiore e un angelo che regge sopra il suo capo una corona d'alloro. Caterina sospende la lettura per volgersi al Santo pellegrino; e non s'accorge del bimbo che tocca il libro sacro lievemente, benedicendo: l'angelo sopraggiunge di corsa per mettere sul capo di Maria una corona di

fiori colti nei campi. Le ombre, sulle tinte leggiere e preziose, son lievi, mutevoli com'ombre di nuvola passeggera: la veste della Vergine ripercuote in tono più acùto e limpido il turchino del cielo e dei monti: la fine testa traspare in un diafano velo. E la luce argentina di Lorenzo Lotto raggiunge delicatezze ideali nella veste dell'angelo, cangiante dal rosa al violetto, sotto il gran nodo delle ali argento, rosa, azzurro.

È primavera, è la festa del vento e della luce sui prati fioriti, sui veli dalle tinte mutevoli, nel fine sorriso che schiara il volto ombrato della Vergine. L'azzurro, nota ripetuta nel quadro, il freddo intenso azzurro di Lorenzo Lotto, splende nella ghirlanda che l'angelo tien sospesa sul capo di Maria, ghirlanda di stellate pervinche invece di astii: la Regina del cielo è incoronata regina della terra e dei fiori. E il vento, che corre da figura a figura e scherza con l'ombra e con la luce, presta i suoi capricci alla delicata fantasia del pittore.

L'*Annunciazione*, tutta scoppiettii di luce e volteggiamenti di drappi nei due sportelli di Jesi, è ripetuta nel polittico della chiesa di Ponteranica (fig. 60), ai lati del Redentore risorto. Nonostante i ghirigori del drappo bianco di Cristo, che sembran disegnati da un miniatore veronese o lombardo, e il contorno serpentino della persona di Maria, l'effetto d'insieme è insolitamente calmo, e tutta la bellezza dell'opera, eseguita con aiuti nella parte inferiore, si concentra in Gabriele, che non ripete il moto vertiginoso dell'angelo di Jesi, ma scivola, come portato da un raggio, verso la Vergine. Esile, duttile il corpo tra le vesti frementi, sfioccate le ali in gradazioni dolcissime d'argento e di rosa, tenue come foglia il volto: mai immagine di Lorenzo Lotto fu più idealmente leggiera e fragile, più vagamente tremula di questa figlia della sera e degli astri.

La Vergine di Vienna si rivede nell'*Annunciata* di Santa Maria dei Sopra Mercanti a Recanati (fig. 61), brano fra i più rari della pittura veneta d'interno. Ogni dettaglio: il letto niveo sotto il fresco verde della cortina, gli asciugamani, il libro sull'inginocchiatoio, un candeliere, un calamaio, una clessidra, tutto

Fig. 60 — Chiesa di Ponteranica. L. Lotto: Polittico.
(Fot. Taramelli).

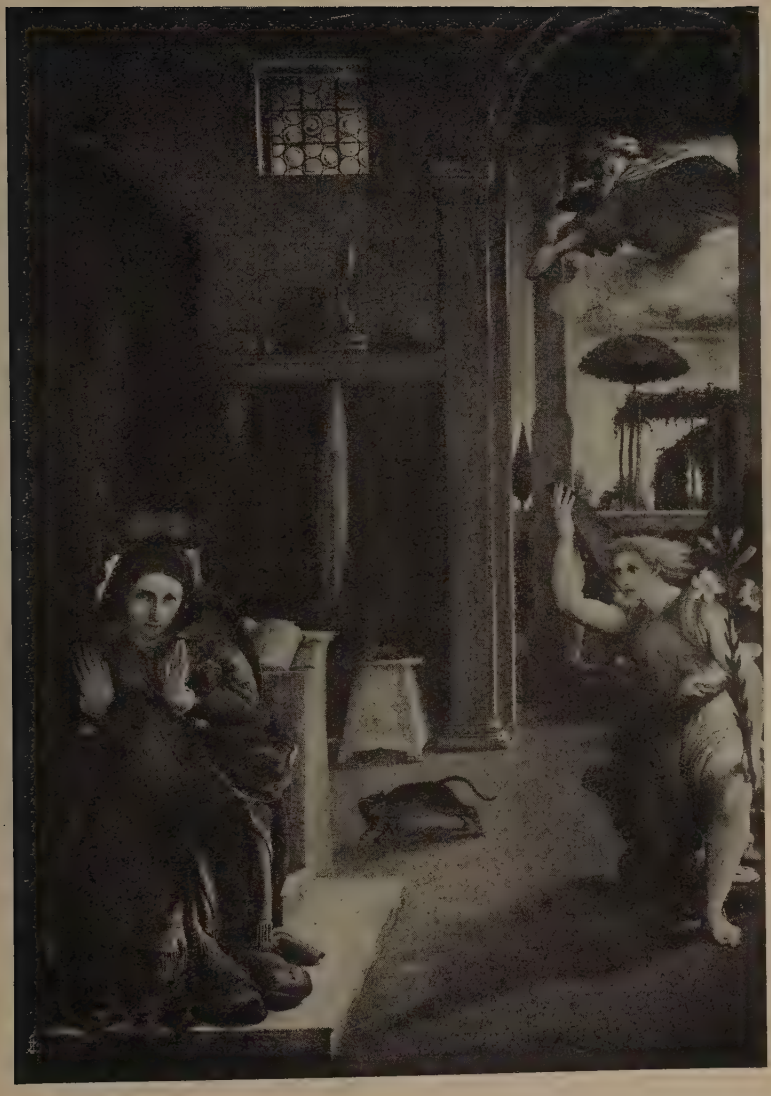


Fig. 61 — Chiesa dei Sopra Mercanti, a Recanati. L. Lotto: *Annunciazione.*
(Fot. Alinari).

il repertorio consueto delle pitture d'interno, con l'aggiunta di un gatto che guizza via, rabbuffato, all'apparire dell'angelo, obbedisce a uno schema spaziale limpido e rigoroso, dove regna assoluto il parallelismo fra i piani, come in una pittura lombarda del Bramantino e in molte pitture del Seicento olandese: lo spigolo

Fig. 62 — Pinacoteca di Brescia. L. Lotto: *Adorazione dei pastori.* (Fot. Alinari).

dell'inginocchiatoio, le biancherie appese ai chiodi, gli esili pilastri, tutto obbedisce a una rigorosa disciplina metrica, da cui non riescono a svincolarsi neppure l'angelo barocco e l'impetuoso Eterno. S'intonano a quel ritmo di linee ascensionali, che sembra improntare allo stelo dei gigli la sua elegante rigidezza, l'atteggiamento di Maria, che non guarda all'angelo, ma allo spettatore, e nei suoi raccorci paurosi porge alla luce, con spostamenti di piano lievissimi e conseguenti gradazioni raffinate di tono, il

volto liliale, i grandi occhi sbigottiti, le mani lambite di sole. Tende di scatto le braccia verso la Vergine l'Eterno ligneo, nel suo volo obliquo, di raggio; tende di scatto il braccio, pronunciando le parole dell'*Ave*, il biondissimo angelo con ali di farfalla, e segna nel gesto una verticale che si ripercuote lontano, di là dal

Fig. 63 — Galleria Pallavicini, a Roma. L. Lotto: *Trionfo della Castità*. (Fot. Alinari).

pilastro sottile, nei pali della pergola e nei fusti dei pini, come uno zampillo di note argentine che squillin nell'aria il saluto a Maria.

Si accosta alla *Sacra Conversazione* di Vienna e all'*Annunciazione* di Recanati, la *Natività* della Pinacoteca di Brescia (fig. 62), che fa molto riflettere, per quel suo gruppo di San Giuseppe e del somarello, controluce sul pallor del cielo, alle relazioni d'arte fra Lorenzo Lotto e il grande bresciano Savoldo, anche per la vigorosa plastica della mano costrutta a nitidi piani d'ombre e penombre. Altro richiamo a Savoldo la finestrella a croce aperta sul cielo dietro i due soavissimi angeli, che incrociano

le ali e posano la mano protettrice sui due pastori, con ogni probabilità ritratti dei committenti del quadro. Le figure di

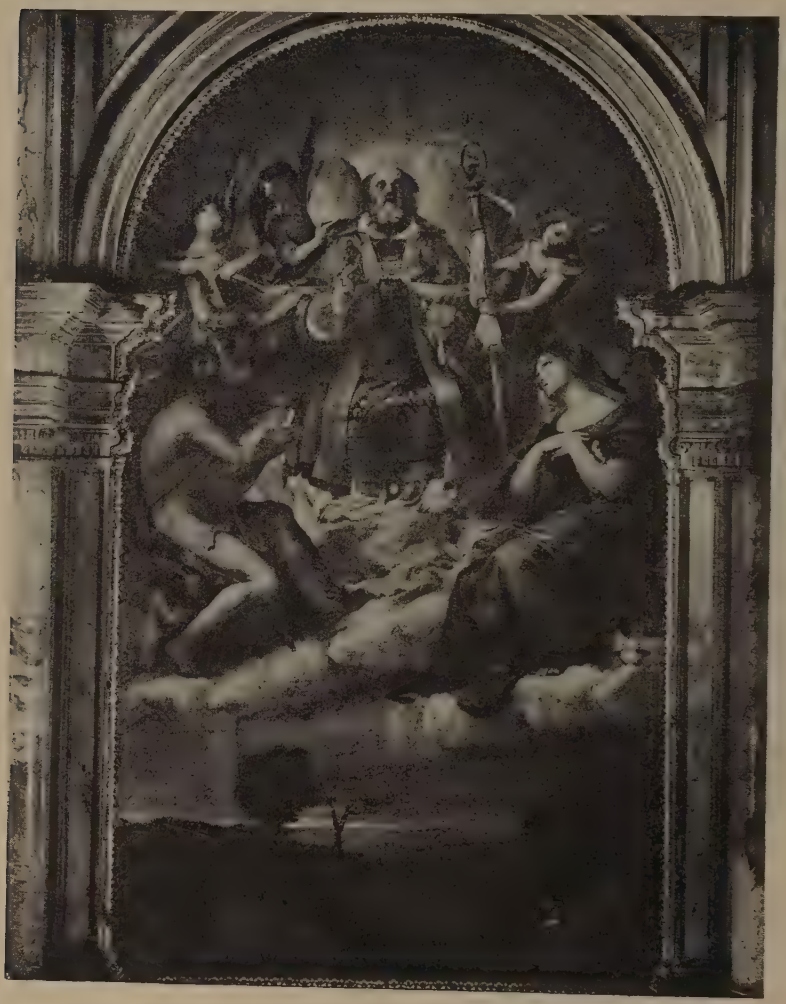


Fig. 64. Chiesa del Carmine, a Venezia. L. Lotto: *San Nicola in gloria.* (Fot. Anderson).

San Giuseppe e del somarello, dove balena un effetto di macchia, i volti degli angeli che diffondono luce, soprattutto l'ombra fugace e trasparente della pecorella sul viso del bimbo, sono

manifestazioni altissime della virtuosità pittorica di Lorenzo Lotto.

Si chiude questo ciclo col quadro del *Trionfo della Castità*, nella Galleria Pallavicini a Roma (fig. 63), tutto fulgente della

Fig. 65 — Pinacoteca Civica di Jesi. L. Lotto: *Santa Lucia*.
(Fot. Alinari).

nivea luce di un nudo muliebre, di purissima forma, e di una colomba che passa a volo, tra ombra e sole.

Fra tutte le opere di Lorenzo Lotto, quella che meglio palesa il proposito di avvicinarsi a Tiziano è il *San Nicola in gloria* (fig. 64) della chiesa del Carmine, ove la forma tende a una rotondità plastica mai prima cercata dal pittore, e i colori s'accordano in una calda armonia. Il paese, diverso da tutti gli altri

sfondi lotteschi, e svolto a sè, nel basso della gloria, come un motivo di paesaggio puro, ha una grazia idilliaca, da Claudio Lorenese del Cinquecento, nel suo calmo *notturno*.

A questo tempo circa appartiene la serie delle *Storie di Santa Lucia*, nella Biblioteca Comunale di Jesi, con la predella che è tra i capolavori di Lorenzo Lotto.

Nel quadro, ove si vede la Santa davanti al Proconsole (fig. 65), la folla digradante dal trono del magistrato in una complessa variazione di piani ottenuta per contrapposte pose

Fig. 66 — Particolare della predella al quadro suddetto.
(Fot. Alinari).

angolari, per gioco di multiple inclinazioni, sembra un accenno alle composizioni di Paolo Veronese, mentre i particolari di costume e di luce richiamano la fantasia pittoresca di Girolamo Romanino. Ma nella serie delle *Storie di Santa Lucia*, il quadro rimarrebbe molto al di sotto del livello di altri frammenti, senza il meraviglioso gruppetto impressionistico di negra e bambino, che è tra le più perfette attuazioni di rapporti tonali, nell'arte di Lorenzo Lotto, e non sfigurerebbe in un quadro di Manet.

I frammenti della predella sono tra le maggiori creazioni di questo antico precursore del moderno impressionismo. La distribuzione della luce e dell'ombra, nella chiesa dove Santa Lucia giace dormiente ai piedi della tomba di Sant'Agata, ascolta la Messa, distribuisce elemosine (fig. 66), è calcolata con profonda

sapienza e con un senso squisito di poesia, in quel nudo interno veneziano, che sembra una cripta ed esalta lo scintillìo preziosamente barbaro degli *ex voto* appesi alla cupoletta dell'abside come ghirlanda, mettendo in valore anche la fievole fiammella dei ceri

Fig. 67 — Particolare della predella al quadro suddetto.
(Fot. Alinari).

Fig. 68 — Particolare della predella al quadro suddetto.
(Fot. Alinari).

infissi sulla cancellata della tomba. Nella figura di Lucia dormiente è come un'eco del sonno ingenuo di Sant'Orsola carpaccesca; e a uno sviluppo dell'arte del Carpaccio nel senso impressionistico, si pensa davanti al delizioso brano pittorico del prete e dell'altare, a quello della donna in ginocchio da tergo, e dei mendicanti affollati intorno alla Santa. Chiarezza di spazi, spon-

taneità di macchiette, ottenuta da calma distribuzione di figurine intorno a un ampio vuoto centrale, in un interno dove un raggio entrando da una finestra traversa, freschissima corrente di luce, l'ombra palpitante, e mette in valore l'argento di un'anfora sperduta nella vasta nudità di una nicchia, il vetro

Fig. 69 — Galleria Borghese, a Roma.
L. Lotto: Ritratto di *Gentiluomo*.

di una lampada appesa al sottarco, il profilo di un'urna, fissano per sempre nel nostro ricordo questo insuperabile brano di genere del Cinquecento veneto. Le stesse virtù brillano nel resto della predella (fig. 67-68), ove sfila davanti a palazzi sgranati da ombre e luci preziose la serie affaticata dei buoi.

La morbidezza coloristica, l'illuminazione pacata e profonda, proprie a questo periodo, si rispecchiano nel ritratto di *Gentiluomo* della Galleria Borghese (fig. 69), tra le opere più patetiche

di Lorenzo Lotto. In veste nera, funebre, contro una parete grigia su cui la luce di una finestrella, appena intravista, appena accennata, si diffonde in alone, l'uomo stanco, triste, come illanguidito da dolore, si comprime con una mano il fianco; posa l'altra sopra gelsomini, rose sfogliate, un piccolo teschio, ricordi forse portati da una tomba. Lontano s'apre, traverso un'ampia finestra, il paese popolato e luminoso: l'uomo è solo nella penombra della stanza, chiuso in ascolto del suo dolore. La nota della luce sommessa e languida dà il motivo iniziale a quella poetica interpretazione di uno stato d'anima.

Ancora una gamma soffice d'ombra interrotta da bagliori, di lontano richiama le atmosfere tizianesche nella *Visitazione* (fig. 70) della Biblioteca di Jesi, datata 1530, mentre nella scena principale dominano le note chiare e fredde, i tessuti cartacei prediletti dal Lotto. Limpide come le luci sono le linee architettoniche dell'interno: la porta, le cornici della caminiera, su cui posano, come sopra un altare, scatole, frutti, un vaso di ceramica.

Siamo al 1531, a uno dei capolavori di Lorenzo Lotto: la *Crocefissione* nella chiesa di Santa Maria in Telusiano a Monte San Giusto (fig. 71). Non conosciamo opera che più di questa preludii nell'effetto fantastico di composizione e di luce alle *Crocefissioni* di Paolo Veronese, e soprattutto del Tiepolo, specialmente nei gruppi di cavalieri e fanti ai lati delle croci, composti in un sottil gioco atmosferico di ombre e luci, come scintillanti trofei. Da quelle due altissime ripe della composizione, discende, lungo il collo arcuato di due cavalli e di una giovine guardia, la linea delle figure impicciolite, declinanti in un pittorico incrocio di alabarde sul grigio chiaror del cielo.

In primo piano, tra il vescovo di Chiusi, Niccolò Bonafede, e una delle Marie in ginocchio, s'ingorga il gruppo della Vergine con una pia donna e Giovanni, centro funebre nelle sue vesti di lutto contro la fredda luce del cielo; Maria di Magdala accorre portata dalle braccia tese come da ali; vola in un raggio di luce. Come sempre, Lorenzo Lotto fa vibrare nei gesti la parola:

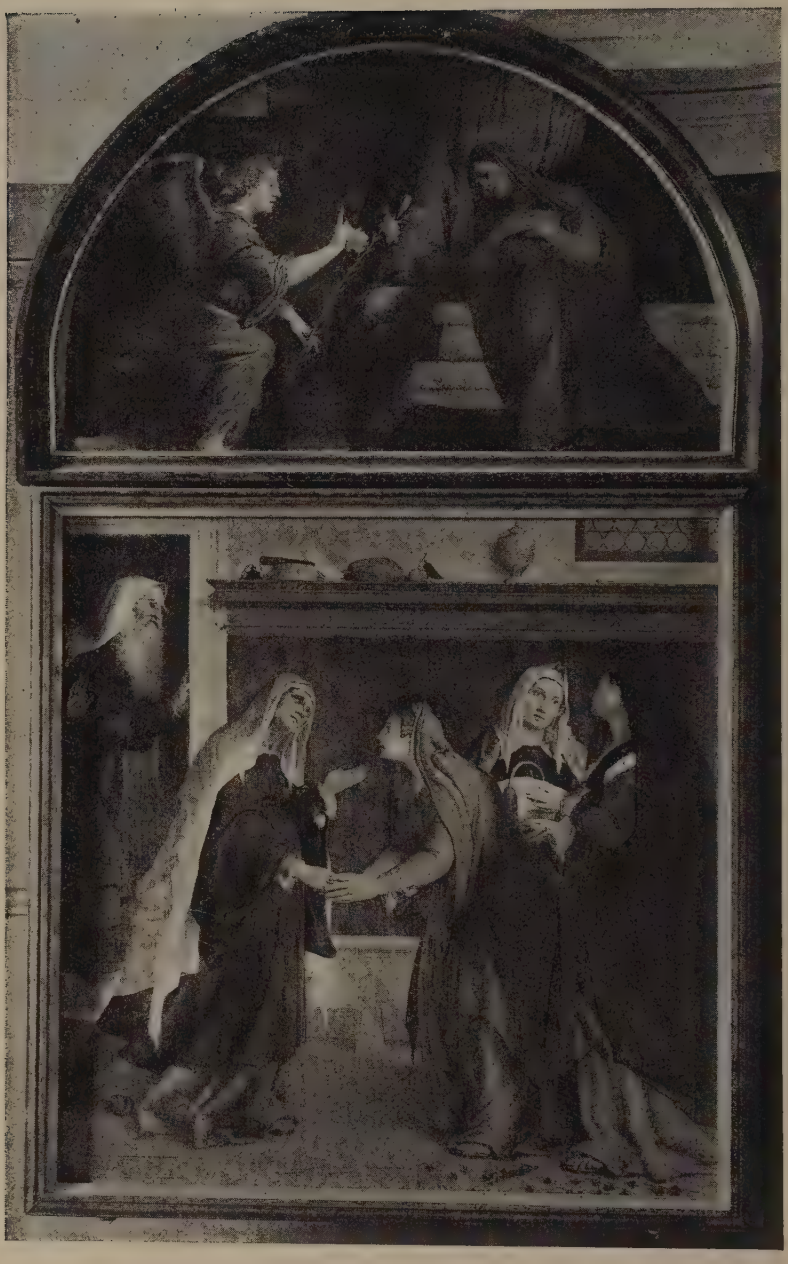


Fig. 70 — Biblioteca di Jesi. L. Lotto: *Visitazione.*

l'angelo presenta al vescovo la Vergine svenuta, e l'esorta a contemplar quello strazio; San Giovanni gli volge la magnifica testa;

Fig. 71 — Chiesa di S. Maria in Telusiano, a Monte S. Giusto. L. Lotto: *Crocefissione*. (Fot. Alinari).

il coro commenta al divoto, allo spettatore, la sacra tragedia. E su dalla conca profonda delle figure, su dalla fredda luce dell'orizzonte, su nell'oscuro cielo, salgono le croci, nel regno delle nubi e

della bufera. Ardono i tre corpi nelle tenebre: i drappi argentini si dibattono in lingue di fiamma; crepitano, nella tragica profondità del cielo, arrovellati dal vento. Alti sopra la folla, alti sulle esili croci, i tre Crocefissi splendono come torce viventi, in un'atmosfera di lutto e di tenebre.

Una delle opere che meglio rispecchiano il color di leggenda di Lorenzo Lotto, poeta della saga nordica nel caldo meriggio di Venezia orientale, è la *Natività* dell'Accademia di Venezia (fig. 72). Una ruina, buia come parete di cella, s'innalza nell'ombra notturna; e dall'alto scende lieve, lungo una obliqua, come coro di silfidi portate da un raggio di luna, uno stormo di esili angeli verso il Bimbo minuscolo, fasciato del proprio splendore. Due di essi, in stole sacerdotali, come usciti da qualche tela degli eredi di Giovanni van Eyck, hanno toccato terra, e in ginocchio, giunte le mani, chino il capo sotto l'arco sfavillante dell'ali, adorano il minuscolo Iddio.

Si china con essi la Vergine, tendendo le braccia al Bambino, e riceve nel volto, sul palmo delle tenui mani, sui drappi ruscellanti, il riflesso di quel focolare di luce. Esso irradia dal piccolo Gesù, con intensità maggiore che nel *Presepe* Crespi del Correggio, e come nelle *Natività* dipinte dal Maestro emiliano, il Bimbo ha una grazia di gingillo nelle membra delicate, nelle microscopiche manine, nella testa rotonda con la punteggiatura nera dell'occhio. Investite le prime figure, che tutte ardono come al riflesso di una bianca fiamma, la luce ascende su per la scala degli angeli, di grado in grado più fioca, di grado in grado più tenue, sino a fasciar di un pallido velo lunare le estreme immagini, larve luminose nella notte, ultime incerte note nella celeste scala dei suoni.

Anima della scena, la luce crea dall'ombra la sovrannaturale visione davanti agli occhi affascinati dell'orante immoto, nell'angolo del quadro. Egli è il protagonista: la Vergine, gli angeli, San Giuseppe, che l'invita con gesto melodrammatico all'adorazione del Divino Mistero, la capanna tenebrosa, appaiono in un paradisiaco sogno all'immagine determinata, reale, fissa alla terra: s'innalza davanti a lei, per lei sola, dal minuscolo pargolo,

la scala degli angeli. Intorno al divoto, investito dalla luce, che crepita nel manto scarlatto e scolpisce i tratti lapidei del volto,

Fig. 72 — Accademia di Venezia: L. Lotto: *Natività.*

isolato come da una muraglia invisibile d'ombra, si svolge la lieve composizione; fermezza di rilievo, appiombo di posa lo staccano da quel mondo oscillante di spiriti che appaiono e scompaiono nella notte. E la luce, rapito un riflesso al fuoco delle

vesti che avvolgono il gruppo del divoto e di San Giuseppe, trae dai manti e dalle acute ali scintille di rubino e di fiamma, sempre più ristrette, sempre più gemmate, quanto più l'esile scala ascende nell'ombra; affila i tesi volti degli angeli; s'attenua in freddi bagliori d'astro sulle chiome pallide. Coi suoi passaggi dalle altisonanti battute iniziali ai fiochi arpeggi lontani, la luce è per Lorenzo Lotto, creatore della *Natività* di Venezia, quel che è la linea per Sandro Botticelli nel *Presepe* londinese. Gli angeli del pittore mediceo, festuche in balìa dell'aria sopra la capanna di Betlemme, sono esili come questi che si perdono nelle tenebre, verso il cielo, ove la forma è solo un barlume, un sospiro nel silenzio notturno. Così, da uno stormir d'ali angeliche nella notte trasse il suo canto di Natale Lorenzo Lotto, pittore visionario.

La stessa data 1531 è scritta sopra le due tele coi *Santi Sebastiano e Cristoforo* (fig. 73), riunite nella Galleria di Berlino, in una stessa cornice di loggiato aperto sopra un fondo di mare e di cielo. Nel dipingere il bronzeo San Cristoforo, a contrasto con la diafana chiarità lunare del Bimbo ricciuto, probabilmente Lorenzo Lotto ricordò la spira del gruppo di Tiziano in Palazzo Ducale a Venezia, e l'animato colloquio di sguardi. Anche qui San Cristoforo, curvo sotto l'inesplicabile peso del Bimbo, si volge e interroga; Gesù addita il cielo. Ma tutta la differenza tra i due artisti più chiara si svela in questa affinità di concezione della scena. La clava del Santo nel quadro del Museo di Berlino, ha fine prima di raggiungere la cornice, mentre nell'opera del Vecellio sparisce al nostro sguardo, suggestivamente. Nell'affresco di Tiziano, il bimbo, saldo sulle spalle del gigante, manifesta intiera la sua forza, il suo peso, bilanciandone l'inclinazione; qui s'aggomitola grazioso e lieve, come formato nell'etere argentino; per Tiziano il bimbo era il Dio, la guida infallibile, il dominatore; per Lotto è una celeste farfalla, senza peso, tocca da tremuli riflessi d'argento. Parla, convince, addita il cielo, in un gioco pieno di gentilezza.

A contrasto col gigante di bronzo, il femmineo San Sebastiano s'inarca fra due tronchi, contro il raso velato del cielo.

Fig. 73 — Galleria di Berlino. L. Lotto: *I Santi Cristoforo e Sebastiano.* (Fot. Hanfstaengl).

In un fondo di azzurri su azzurri, appare il corpo bianco sotto un raggio di luna.

La stessa composizione, con l'aggiunta di San Rocco e con

Fig. 74 — Palazzo Arcivescovile di Loreto.
L. Lotto: *I Santi Cristoforo, Sebastiano e Roccò.*
(Fot. Anderson).

leggiere varianti, è ripetuta, forse un anno più tardi, nel Palazzo Arcivescovile di Loreto (fig. 74). Più che negli sportelli di Berlino, sono accentuate, rispetto a quelle degli altri Santi, le proporzioni di San Cristoforo, che sta per raggiungere col suo carico la riva.

E dalla riva s'inarcano verso di lui, poggiati l'uno al tronco, l'altro al bastone viatorio, il diafano Sebastiano, e Rocco avvolto da un'atmosfera di tempesta e di dolore: i due archi si congiungono all'arco del manto di Cristoforo, dando così all'immagine gigante l'aspetto di erta scogliera sulla riva del mare. Un pallido lume di plenilunio, lambita la testa china, il braccio, la mano

Fig. 75 — Accademia Carrara, a Bergamo.
L. Lotto: *Sacra Famiglia e Santa Caterina.*
(Fot. Taramelli).

del Martire, vibra col vento che muove la vela del manto sul bianco nudo del Bimbo e sulla testa di San Cristoforo, più ardente e patetica che nella prima edizione, e come trasfigurata dal pallor della luce.

Datato 1533 è il quadro dell'Accademia Carrara a Bergamo, raffigurante la *Sacra Famiglia e Santa Caterina* (fig. 75). La Santa, in orazione come una devota, si isola, per la fissità del profilo ritrattistico, dal ritmo tumultuoso e serpentino delle altre immagini. San Giuseppe solleva la coltre per mostrarle Gesù, la Vergine muove una mano vibrante fra ombra e sole, come a raccomandar

il silenzio. Composizione tutta dissonanze, di figure come travolte dal vento in contrasto con una immota: canto d'azzurri freddi e di rossi col giallo paglia del velo di Maria e il verde muschio della coltre di Gesù. Dietro un pergolato di gelsomini, s'apre un paese bello, in umidi toni biondi, sotto il cielo turchino.

Il ritmo oscillante del quadro di Bergamo risuona anche nel

Fig. 76 — Galleria di Berlino. L. Lotto: Ritratto d'*Uomo*.
(Fot. Hanfstaengl).

ritratto d'*Uomo* in veste nera su fondo di tenda glauca del Museo di Berlino (fig. 76) e molto più nel ritratto già della Raccolta Holford a Londra (fig. 77), sfavillante brano di costume sul fondo di un grigio sfumato e pallido. Sulla ricca e studiata acconciatura, la donna ha appuntato con grazia civettuola piccoli nodi di nastro come farfalle bianche; la veste rosso bruna, a righe verdi, guizza di luce. Tutto nel colore luminoso e nella fiorita eleganza del costume è il valore del ritratto.

La stessa donna, trasfigurata dalla fresca semplicità della posa, ci appare in un ritratto a matita della Collezione Oppenheimer di Londra (fig. 78). Una fantasia di poeta ha coronato questo fiore di grazia femminea con nastri soffici, chiari, a nodi stellati, come di grandi margherite sovrapposte. L'ovale appuntito, la

Fig. 77 — Galleria Holford, a Londra (già nella). L. Lotto: Ritratto.

fine bocca, il naso riquadrato da un piano di luce, e soprattutto l'illuminazione limpida, mossa da ombre leggiere, riflettono nel disegno tutte le più attraenti qualità della pittura lottesca. Risalta, in quel biancore di carni, l'occhio scuro, che illumina il volto di una tremula luce di stella.

La delicata poesia della *Sacra Conversazione* di Monaco torna a vibrare con accenti più caldi e patetici nel grande quadro del Louvre: *Il riconoscimento della natura divina di Cristo* (fig. 79). Il complesso ritmo di movimento, la mutevolezza incessante di luci

nell'aria, comunicano alla scena un'armonia non turbata dalle dissonanze frequenti nella *Sacra Conversazione* di Bergamo, dagli audacissimi scatti lotteschi. Qui veramente un gran coro s'aduna intorno al piccolo Gesù steso sui lini nel prato, sui fiori: tutte

Fig. 78 — Raccolta Oppenheimer, a Londra.
L. Lotto: Studio di ritratto.

le figure, tutti gli sguardi, convergono al piccolo essere di luce, centro della scena, trascinate dal gesto profetico di Giovannino. Banditore del Verbo, il Battista rivela con impeto il Dio: tutte le immagini attorno, tutti i familiari di Gesù, e tre angeli, guardano ansiosi: tutte le vite sono sospese.

Il turchino del cielo riecheggia nel freddo turchino della veste e del manto di Maria; il volto perlato sembra uscire con la sua

diafana luce dall'atmosfera azzurra di una grotta; e le mani esili, fogliacee, specie la sinistra, traspaiono come petali di gigli, vibrano nell'etere limpido che avvolge la scena. Tre angeli formano il vertice della piramide, raccolti in un fantastico nodo: vesti candide, volti diafani, ali brillanti come neve a un raggio di luna, dita che sprigionano scintille; tutti i bagliori che errano nell'aria limpida, tutti i riflessi argentini che oscillano nell'ombra

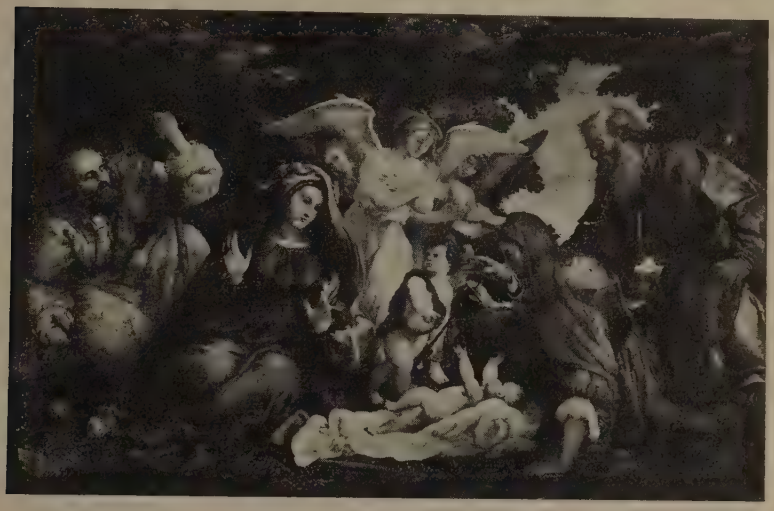


Fig. 79 — Museo del Louvre.
L. Lotto: *Il riconoscimento della natura divina di Cristo.*
(Fot. Alinari).

del fresco rifugio s'accentrano in questa bianca luce nivale. E il bianco e l'azzurro salutano con le voci della primavera il bimbo Dio, speranza del mondo.

La composizione ha una replica libera, e forse non tutta di mano lottesca, nel Palazzo della Santa Casa di Loreto (fig. 80). Le forme sono ammorbidite, le ali degli angeli spennacchiate, prive del loro fantastico slancio; la luce, più diffusa, ha perduta la sua intensità di vibrazione; l'ardente volto di Giovannino si contrae in una smorfia di sorriso. L'esecuzione, dovunque debole, fa pensare che sia stata dipinta da aiuti l'opera certo ideata da

Lorenzo Lotto in quel suo bellissimo spunto decorativo della tenda tesa ad amaca fra albero e albero, in armonia con l'arco delle figure. I due angioletti ai lati della tenda sembran farfalle appuntate su quel fondo di seta.

Nel quadro del Louvre, *Il Battista rivela la divinità di Cristo;* nell'altro simile già nel Palazzo Comunale di Osimo (fig. 81), Gesù è trasformato in oratore; la Vergine e tre angeli assistono

Fig. 80 — Palazzo della Santa Casa, a Loreto. L. Lotto: *Sacra Famiglia.* (Fot. Alinari).

meravigliati al prodigio. Un uguale spirito anima le due opere, la stessa novità d'interpretazione. Gesù, piccino, nudo, nella sua trasparente bianchezza di perla sfiorata da ombre lievi e preziose, parla con impeto, come più tardi nel Tempio davanti ai dottori, ma qui l'ascoltano la Vergine, tre angeli, l'ultimo, al vertice della composizione, niveo come quello del Louvre, sull'ombra di un baldacchino. La raffinatezza pittorica di Lorenzo Lotto si palesa appieno in questa gamma di bianchi, nella lor varia trasparenza. Le inclinazioni a contrapposto, il movimento della Vergine e degli angeli, come di concentriche ruote che s'ag-

girino in senso opposto, la composizione a raggi, i gesti a scatto, il baldacchino aperto in curve melodiose, la bellezza tenue e sensitiva dell'angelo dietro Gesù, la novità poetica nell'interpretazione del soggetto sacro, guidano il nostro pensiero a ritroso negli anni, sulle vie di Toscana, ai ritmi delle ultime opere di

Fig. 81 — Palazzo Comunale di Osimo (già nel).
L. Lotto: *Madonna col Bambino e angelo.*
(Fot. Alinari).

Sandro Botticelli: una misteriosa affinità, pur nella differenza di valore, sembra per un istante unire il Veneto del Cinquecento al Fiorentino cantore di Lorenzo il Magnifico.

Al 1539 risale la grande pala d'altare della chiesa di San Domenico a Cingoli (fig. 82): la Madonna in un giardino di rose, con Santi e due angioletti. Il motivo del roseto, caro al gotico fiammeggiante, è qui ripreso da Lorenzo Lotto per tesser lo

Fig. 82 — Chiesa di San Domenico, a Cingoli. L. Lotto: Pala d'altare. (Fot. Alinari).

sfondo al trono della Vergine e ai medaglioni con la vita di Cristo e di Maria. La siepe gotica è divenuta una pianta immensa di rose bianche, e ai piedi del rustico trono tagliato nella pietra viva i tre bimbi tuffan le mani in un cestello di rose; tutto il primo piano del quadro è sparso di petali. È come l'allegoria sacra del

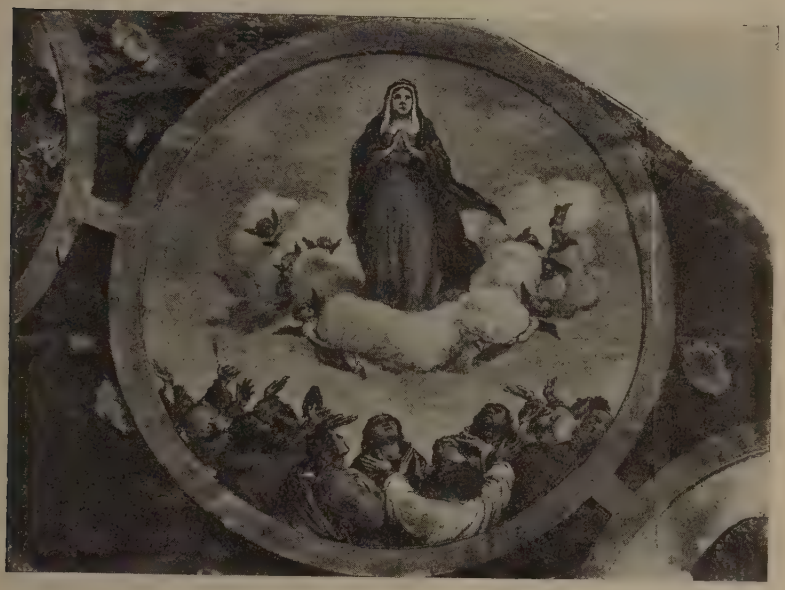


Fig. 83 — Chiesa di San Domenico, a Cingoli.
L. Lotto: Particolare dell'*Assunta*.

Maggio, il mese dedicato alla Vergine, il mese delle rose. E sebbene il quadro, con quelle scale di tondi sovrapposte desti l'impressione un po' materiale di una sacra icone tempestata di *ex-voto*, la bellezza dei particolari è tanta, specialmente nei rapporti di tono tra i putti diafani e il muricciolo inumidito da una perlacea atmosfera, e nella Santa Maddalena che rievoca l'aristocratica eleganza di Carlo Crivelli, da farci dimenticare ciò che di sgradevole ha il quadro a un primo sguardo. Più cresce l'ammirazione quando noi scorriamo uno ad uno i tondi con le storie di Cristo e della Vergine, fermandoci sopra i maggiori. Nell'*Assunta* (fig. 83), due ghirlande, una di nuvole e cherubi, l'altra di

Apostoli, divise da spazi di un purissimo azzurro sfumato, adornano con eleganza spontanea di ritmi il medaglione nella *Disputa* (fig. 84), lo spazio ha così profonda risonanza, tanto nette limitazioni, da poter gareggiare con le più grandi architetture compositive dell'Italia centrale, e a un tempo una meravigliosa delicatezza d'atmosfera traversata da luci fredde, pallide, basse di tono. Le

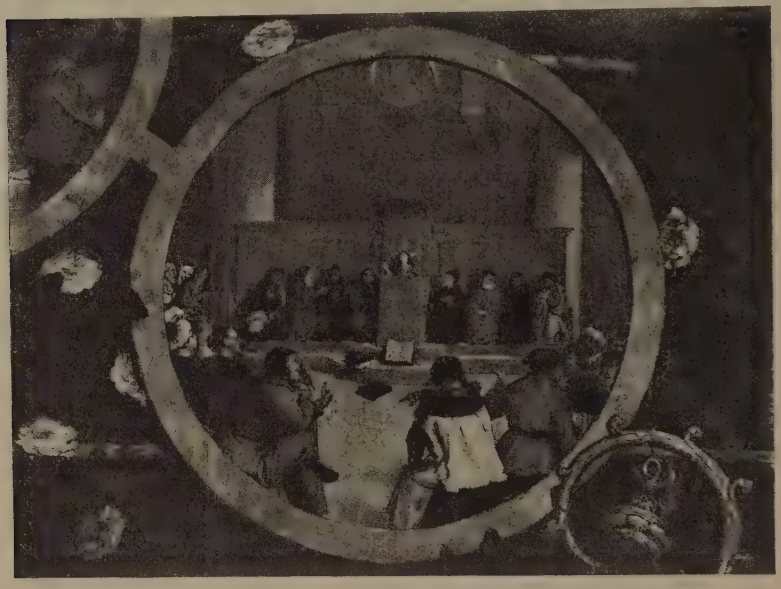


Fig. 84 — Chiesa di San Domenico, a Cingoli.
L. Lotto: Particolare della *Disputa*.

due colonne, che dal *coro* salgono senza limiti, interrotte per la cornice, emergono dall'ombra diafana come due ceri argentei, e aumentano con tal risalto di luce l'illusione di profondità.

L'*Orazione nell'Orto* (fig. 85) sostituisce a questo limpido schema un frastaglio minuto di luci e di linee nell'ombra vespertina, che vela senza nulla sottrarre allo sguardo per la trasparenza insita in tutte le ombre di Lorenzo Lotto. Dormono gli Apostoli un sonno profondo; e uno di essi, con la testa inabissata nel gorgo delle braccia, la raggiera di ciocche aperta sulla gran luce del manto, ancora ci fa pensare a curiose analogie

col Botticelli. E veramente la pennellata sinuosa, che indica gorgogliando il fluir dei drappi dall'una all'altra figura, gareggia con la più melodica linea tramata da mano toscana. Dorme un sonno agitato l'Apostolo al centro, in contrasto col perfetto abbandono di Pietro; e par che la testa ricciuta del terzo Apostolo cerchi, oppressa da un incubo, riparo nel cavo delle braccia accerchiate. Un senso patetico invade tutta la scena, che

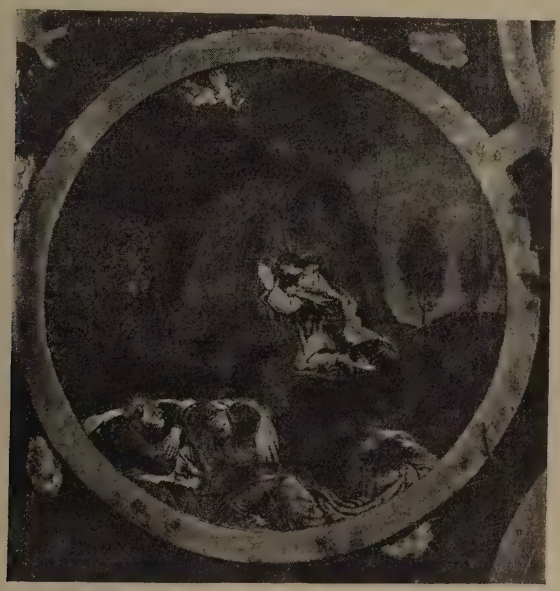


Fig. 85 — Chiesa di San Domenico, a Cingoli.
L. Lotto: Particolare dell'*Orazione nell'Orto.*

s'impernia nella bianca figura del Cristo, non languente, non assorta nel dolore, ma tutta tesa nello slancio del sacrificio, nello slancio d'offerta delle mani, ostie luminose nella notte. La notte regna attorno nel paese brullo, fra le alte scogliere e il cielo ombrato da funebri cipressi; il mistero dell'ombra, squarciato dalle immagini incandescenti, dall'elettrico sfavillìo del Cristo, aggiunge un elemento di fascino a questo capolavoro creato dal pennello impressionistico di Lorenzo Lotto. Cristo si protende, orando, verso l'alta scogliera che torreggia nell'ombra, mentre

lontano, sopra la roccia, non veduta dal Redentore, sventola la veste bianca dell'angelo, piccolo, sperduto negli spazi, nivea farfalla. Freme com'ala il manto di Cristo: è tutta un fremito, una vibrazione eterea, la forma sottile dell'angelo.

Non è invece tra le migliori composizioni della serie la *Natività* (fig. 86), tipica nell'arte di Lorenzo Lotto per il complesso

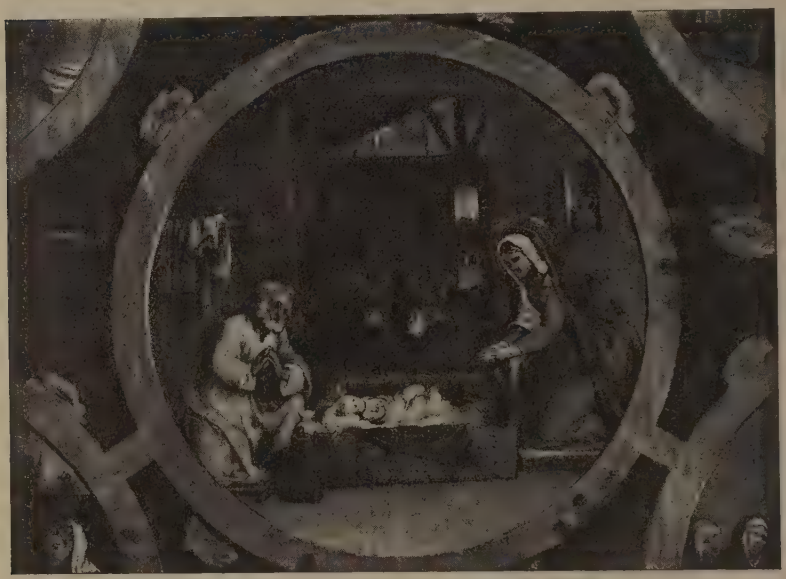


Fig. 86 — Chiesa di San Domenico, a Cingoli.
L. Lotto: Particolare della *Natività*.

meccanismo spaziale che, da vano a vano, lascia apparire per una socchiusa porta un lembo di paese e di cielo, e ci richiama, come i minuti dettagli d'interno, le tendenze nordiche del pittore manifestate anche nella *Circoncisione* (fig. 87), e nel *Cristo caduto sotto la croce* (fig. 88), mentre l'*Incoronazione della Vergine* (fig. 89) è uno dei più alti voli lirici della fantasia di Lorenzo Lotto, una concezione unica in tutto il Cinquecento, per la sua poetica originalità. Cristo, l'Eterno, la Colomba, in alto, appaiono sopra una colonna di luce che li separa dal piano — piano di terra, piano di nuvole? — ove, inginocchiata, chiusa nel manto, Maria

Fig. 87 — Chiesa di San Domenico, a Cingoli
L. Lotto: Particolare della *Circoncisione*.

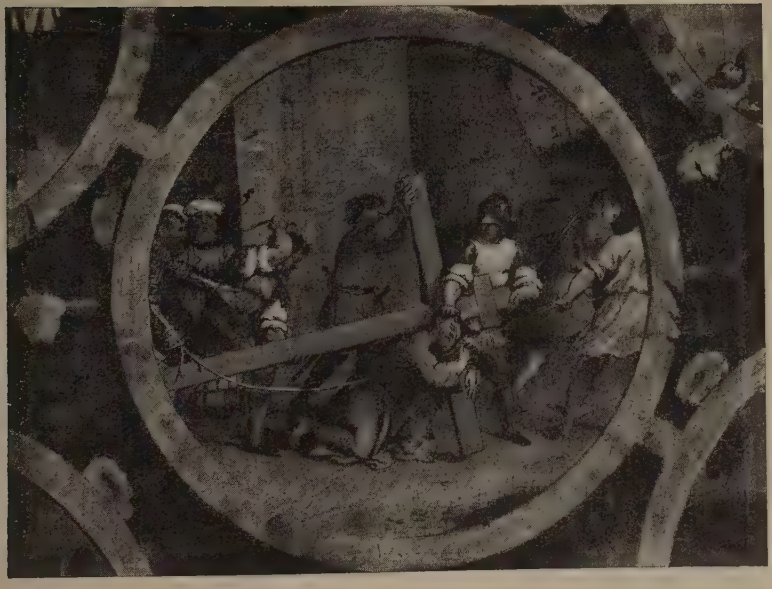


Fig. 88 — Chiesa di San Domenico, a Cingoli.
L. Lotto: Particolare del *Cristo caduto sotto la croce*.

sosta e adora. Ella è ancora distante, Ella non osa ancor valicare quella fluida via che segna i limiti dell'Empireo; e noi non vediamo il volto della Divina Orante; solo una massa azzurra e due pallide mani che si spalancano davanti all'infinito. Vola a fior di

Fig. 89 — Chiesa di San Domenico, a Cingoli.
L. Lotto: Particolare dell'*Incoronazione della Vergine.*

terra lungo la cornice, senza innalzarsi dal piano, uno stormo di cherubi, e accompagna col battito lieve dell'ali il suono della preghiera.

* * *

Nel quadro d'altare della chiesa di San Giovanni e Paolo a Venezia, *Sant'Antonino in trono e diaconi che distribuiscono elemosine* (fig. 90), la ricchezza aumentata dei toni, certe ombre calde e men trasparenti, le forme amplificate, segnano l'inizio di un nuovo periodo di accostamento a Tiziano. Ma la composizione, guidata da una serie di piani orizzontali, come lungo una scala altissima,

che dalla folla dei mendicanti ascenda ai diaconi, al Santo issato sopra un alto trono, è tipica del Lotto, senza riscontri nella pit-

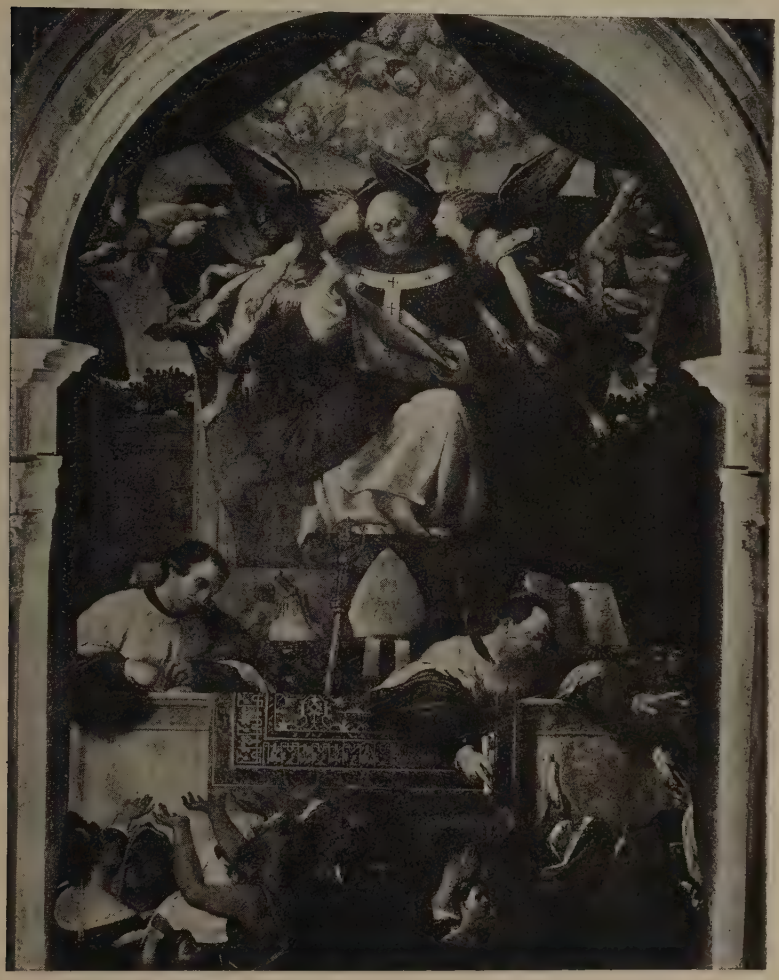


Fig. 90 — Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, a Venezia.
L. Lotto: *Sant'Antonino in trono e diaconi che distribuiscono elemosine.*
(Fot. Naya).

tura veneziana. Due angeli, in linea obliqua e tesa, come due raggi, implorano il Santo per i miseri; due altri, sospesi tra ombra e sole, reggon la vasta cortina; tre ghirlande di cherubi, luminose

parvenze, roteano fra le nuvole. E la composizione dirupata, ad alti gradi, fa apparire come perduta in remote profondità la folla dei mendicanti, che tende, tronca dalla cornice e dalla cortina, braccia imploranti, in un fremito ansioso. Di una figura si vedon solo un lembo di manica e una mano irrigidita, in colloquio con la mano scattante del diacono. Tutta la sensibilità dolorante di Lorenzo Lotto è trasfusa in quel grido d'anime che sale dal basso e nella pietà che scolora i volti degli angeli.

Più tarda è la pala della Pinacoteca d'Ancona (fig. 91), più ricca di luci che circolano nell'ombra, tra le immagini dei Santi, sugli alti gradi abbagliati, sulle vesti degli angeli, sospesi intorno al trono della Vergine come nuvole rapite al cielo dal vento. La Vergine col Bambino richiama il Previtali; le figure dei Santi Diaconi, e specialmente di Santo Stefano, sono riflessi chiari di Tiziano. Ma tutta la raffinata sensibilità pittorica del Lotto ai rapporti di luce si svela negli sprazzi di sole sui gradi, a contrasto con l'ombra, nel fluido luminoso che avvolge la testa e la tunica argentea di Santo Stefano sul fondo cupo di parete, nel cielo che appare tra lembi di stoffe, coperto di nubi a fiocchi, luminose e leggiere. Se l'adusta figura di San Mattia e la sua mano fangosa sono chiari accenni al Savoldo, i due angeli nuvola, che lascian qua e la trasparire più fulgida la luce di un raggio lunare; l'immagine abbagliata di Santo Stefano, e più il cielo, vasto e palpitante, trovano paralleli un secolo dopo nell'arte dei Maestri olandesi.

L'ampiezza, la solidità raggiunta in questo momento da Lorenzo Lotto, si rivelano intiere nel presunto ritratto di *Messer Febo da Brescia* (fig. 92), ora parte della Galleria di Brera. Abbandonate le cadenze languide e le oscillazioni dei precedenti ritratti, il pittore ci presenta con spontanea semplicità, e a un tempo con largo effetto decorativo, il gentiluomo poggiato a un parapetto di marmo, coi guanti in una mano e lo sguardo all'osservatore. La pelliccia, ad orli rigidi, ad angoli e punte, circonda l'immagine di un fantastico lampeggiamento argentino. Le carni sono più compatte che nei precedenti ritratti, più sorrette

Fig. 91 — Pinacoteca di Ancona. L. Lotto: Pala d'altare.
(Fot. Alinari).

dall'ossatura; lo sguardo è serio e risoluto nella calma che ne fa, anche sotto il rapporto spirituale, un modello di pittura bresciana, uscito da Venezia. Ma soprattutto la fraternità del Lotto coi pittori bresciani e bergamaschi del Cinquecento si palesa nello studio penetrante dei rapporti di luce e d'ombra, nelle armonie

Fig. 92 — Galleria di Brera.
L. Lotto: Ritratto di *Messer Febo da Brescia.*
(Fot. Alinari).

cromatiche tra figura e ambiente. Il color delle carni, di un roseo acceso, sottilmente s'intona col fondo di un grigio un po' cupreo: il rossore sale, come velo sanguigno, anche alle palpebre e alla sclerotica dei fissi occhi bruni. In quell'accordo di grigi accesi da un soffocato rossore, la pelliccia fulva e argento, ora fluente come neve disciolta, ora d'un tratto irrigidita, riceve e sprigiona luce.

Il ritratto presunto di Laura da Pola, moglie di messer Febo da Brescia (fig. 93), è un altro prezioso anello di congiungimento fra l'arte di Lorenzo Lotto e l'arte di Brescia e di Bergamo, specialmente nei rapporti tra le carni delicate e il fondo grigio, soffuso di luce intorno alla figura. La gentildonna, fiore di femmi-

Fig. 93 — Galleria di Brera. L. Lotto: Ritratto.
(Fot. Anderson).

nilità, seduta in una poltrona di velluto rosso cupo, appoggia un braccio all'inginocchiatoio; in una mano ha il libro di preghiere, nell'altra un ventaglio sorretto da catena d'oro; una tenda verde macero ricade sull'angolo della poltrona. Il delicato fascino di bontà proprio delle figure di Lorenzo Lotto irradia dal volto luminoso e tenero, dagli occhi puri, dalla stessa armonia di biondi e di grigi intonata fra le carni diafane, la veste verdognola, la tenda di un verde macero, che s'ingialla come prato al sole.

Non so che di perlato trema nell'atmosfera; e l'immagine stessa, nelle ombre lievissime trasparenti, rimane nel nostro ricordo con la sua pura luce di perla. Brani pittorici del più alto valore sono le mani; una che da un fluido penombrato affiora alla luce con la punta scintillante delle dita, l'altra immersa in un

Fig. 94 — Galleria di Brera.
L. Lotto: Ritratto di *Vecchio gentiluomo*.
(Fot. Anderson).

bagno d'oro e di madreperla tra il riflesso perlaceo del ventaglio di piume e il baglior d'oro dell'impugnatura. Raramente i rapporti luministici e cromatici furono più sottili e preziosi nell'arte di questo raffinato interprete di valori.

Dei tre altissimi ritratti che fan di una sala di Brera un vero tempietto dell'arte lottesca, il maggiore è il ritratto di *Vecchio gentiluomo* (fig. 94), esponente della virtù pittorica di Lorenzo

nel suo ultimo tempo, per la sottile armonia dei rapporti tra il fondo grigio e l'alta figura in vesti nere, con risvolto di un grigio metallico. Impettita e rigida, come uscisse da un ritratto di Hans Holbein, l'immagine si compenetra al fondo nebuloso per i larghi frastagli del manto che distruggono la precisione del contorno. Indicibili la trasparenza, la sottigliezza del tessuto che plasma le carni bianchiccie, maculate di rosso; la finezza del reticolato di vene nelle vecchie mani, delle ciocche rossicce e rarefatte; l'umidore dell'occhio tra le palpebre leggermente arrossate. Lo sguardo concentrato, turbato, stanco, le mani che stringono il fazzoletto, riflettono l'ombra di ricordi dolorosi sull'alta persona, isolata nella sua dignità, logorata da un pensiero di tristezza. Nel ritratto del presunto *Febo da Brescia*, la testa massiccia staccava dal fondo: qui, assottigliata, impallidita, palesa la rinuncia del pittore a ogni effetto di risalto corporeo per amor di fusione pittorica. La forma, in questo ritratto, è assorbita nell'effetto di colore con immediatezza impressionistica. Le mani, non disegnate nè chiaroscurate, incorporee, sono da noi sentite nella loro apparenza grinzosa, nella loro nervosa energia.

* * *

Negli ultimi anni, dipinta, a masse raggomitolate e disfatte su ritmi vorticosi, la *Pietà* di Brera (fig. 95); ripetuto, con un effetto scenico più intenso e una maggiore varietà d'accenti luministici, il *San Girolamo* del quadretto Doria (fig. 96) nel quadro di Madrid (fig. 97), Lorenzo Lotto rappresenta, per il Palazzo Arcivescovile di Loreto, la *Caduta di Lucifero* (fig. 98), tra vortici di tenebre e di luce, in un'atmosfera di nembi, disponendo le due figure lungo due oblique parallele, come lungo due raggi: Lucifero, in sembianze delicate di fanciulla, sospeso sull'abisso, tra ombre di nuvola e bagliori, Michele, con la spada levata, in uno scroscio di luce. L'Arcangelo vindice solleva con una mano l'enorme spadone, ma la bocca socchiusa sembra gemere e gli

occhi si velan di pietà, mentre la mano libera si stende, come per istinto, verso il caduto, in un gesto dove è tutta la dolcezza,

Fig. 95 — Galleria di Brera. L. Lotto: *Pietà*.
(Fot. Alinari).

la mite bontà del pittore, un celeste dolore per la missione di castigo. Michele, che anche per Raffaello è l'eroe, qui è un angelo che soffre di punire.

Spesso, in questi ultimi anni, Lorenzo Lotto si ripete: la pala d'altare di San Giacomo dall'Orio (del 1546) (fig. 99), ove la

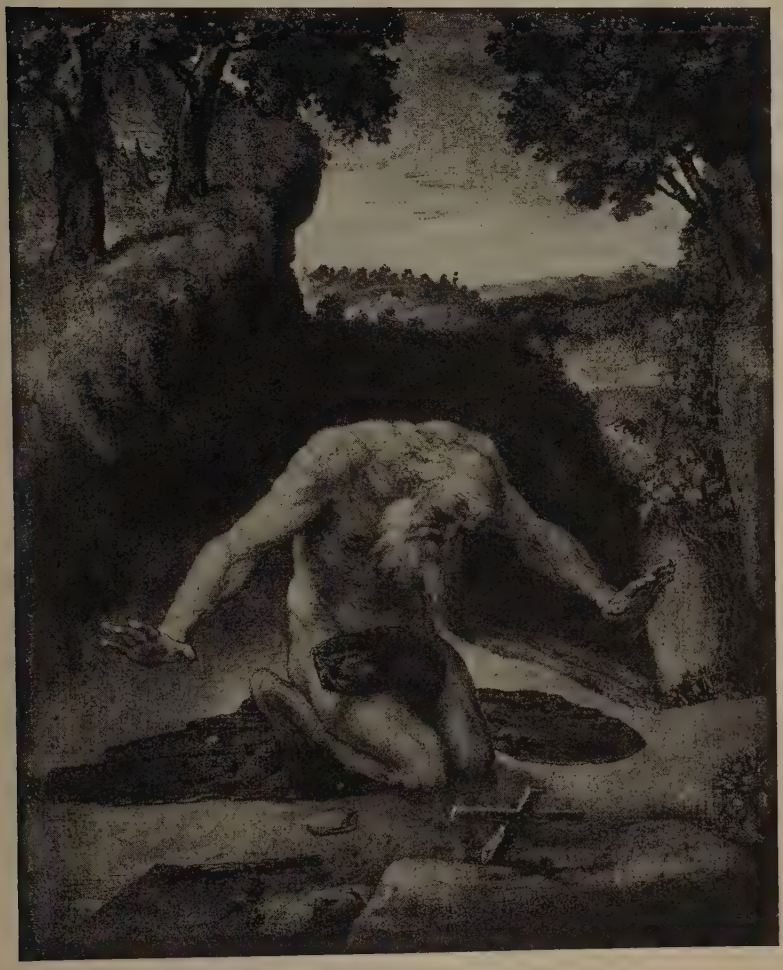


Fig. 96 — Galleria Doria, a Roma. L. Lotto: *San Girolamo.*
(Fot. Alinari).

Vergine umile, modesta, quasi dimessa, richiama l'Arcangelo Michele, è una replica con varianti della pala d'Ancona, ma nel ritratto serico della Galleria Capitolina (fig. 100), egli ritrova

le finezze di superficie e l'armonia tonale dei quadri di Brera, e con la tavoletta del Palazzo Apostolico di Loreto, raffigurante la *Presentazione al Tempio* (fig. 101), risale alle maggiori

Fig. 97 — Madrid, Museo del Prado. L. Lotto: *San Girolamo.*
(Fot. Anderson).

altezze. In quest'ultimo capolavoro è più che mai forte e presente la personalità del Lotto, che non ci mostra il Bambino in braccio al Gran Sacerdote, ma sgambettante tra le braccia materne, mentre il vegliardo s'accosta trepido, come la Sacra Famiglia e i

divoti, sparsi intorno alla mensa d'altare e sulle gradinate, incuranti di mantenere la tradizionale architettura della scena.

Fig. 98 — Palazzo Arcivescovile di Loreto. L. Lotto: *Caduta di Lucifero.* (Fot. Anderson).

La costruzione a due piani sovrapposti, la profondità degli spazi sempre limitati da zone parallele, son tipiche del Lotto, come l'interno del coro velato d'ombre e mosso da fiochi

bagliori: ne scaturisce un senso d'intimità casalinga e di profondo raccoglimento, per la dolcezza malinconica degli oggetti sperduti

Fig. 99 — Chiesa di San Giacomo dall'Orio, a Venezia. L. Lotto: Pala d'altare. (Fot. Alinari).

nella solitudine ombrosa. Il primo piano, con le figure chiuse tra la bianchezza della mensa e dei marmi, sgranate dal velo atmosferico, che penetra, corrode, sfiocca i tessuti; il secondo

piano, con ombre terse e luci delicate e pallide, come riflesse da un cielo invernale, sono tra le prove maggiori del genio pittorico di Lorenzo. Con questo brano, ove egli riassume tutta la poesia

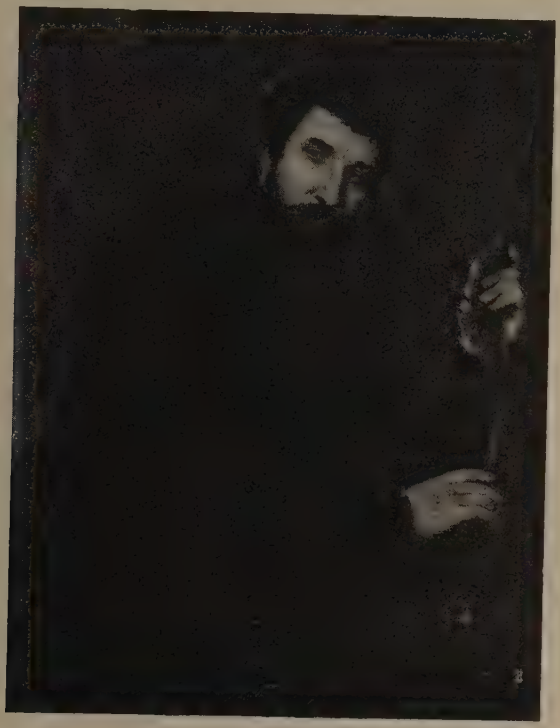


Fig. 100 — Galleria Capitolina. L. Lotto: Ritratto.
(Fot. Alinari).

dei suoi interni e precorre le conquiste del moderno impressionismo, vogliam chiudere il discorso su Lorenzo Lotto, grande e solingo pittore nella reggia dell'arte veneta.

* * *

Mentre dall'arte di Tiziano scaturisce la doviziosa pittura di Jacopo Palma e il luminismo scenografico e costruttivo del Tintoretto, Lorenzo Lotto, con i suoi toni fusi, velati, e le quiete atmosfere grige degli ultimi tempi, con la sua grazia

intima e raccolta, esula da Venezia per fondare una grande stirpe pittorica in provincia; a Brescia e a Bergamo, e sancire

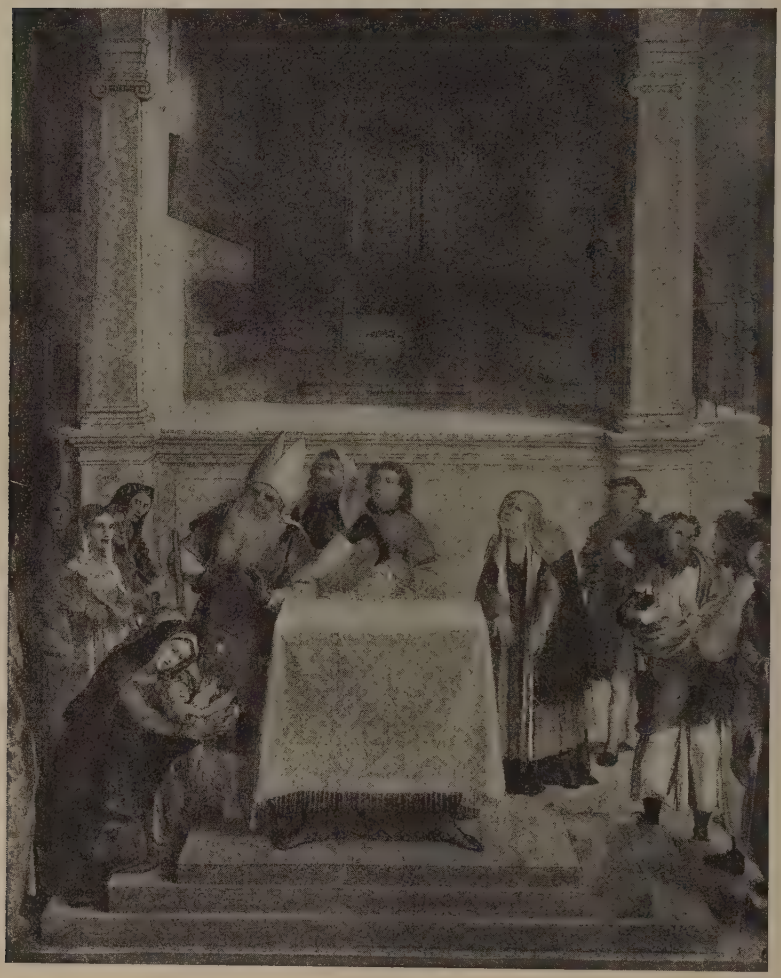


Fig. 101 — Palazzo Arcivescovile di Loreto.
L. Lotto: *Presentazione di Gesù al Tempio*
(Fot. Anderson).

il connubio tra Venezia e Lombardia. Le mobili atmosfere che sgranano il colore e sfaldano le forme, specialmente nelle pre-

delle, come logorandole con l'aderire delle lor nebbie colorate, hanno un solo parallelo nell'Italia del Cinquecento, in certi rari schizzi di Andrea del Sarto e in qualche macchietta sui fondi dei grandi affreschi all'Annunziata. Il Fiorentino, con le sue minori risorse cromatiche, il Veneto con l'appoggio di tutta una tradizione di colore che l'aiuta a toccare più alte mète, giungono per diverse vie alla visione della forma traverso il velo atmosferico, a un accenno di pittura di macchia e d'impressione. Con scatti, che talora sembrano inspiegabili, Lorenzo Lotto, veneziano fuor della cerchia di Venezia, sensibile a ogni esterno influsso nella sua vita quasi di esule, provinciale di genio, passa da un eccessivo formalismo dovuto all'influenza raffaellesco-romana, all'estremo sforzo impressionistico del Cinquecento. Minuto quattrocentista quando già era morto Giorgione, egli raggiunse in molte sue opere tarde una libertà, una rapidità di visione, sbalorditive nel mondo stesso dominato dal Vecellio.[1]

---

[1] Catalogo delle opere di Lorenzo Lotto:
Londra, Collezione W. Martin Conway: *Danae.*
Roma, Castel S. Angelo: *S. Girolamo.*
1500. Parigi, Louvre: *S. Girolamo,* firmato LOTUS 1500.
Vienna, Collezione Auspitz: *Ritratto di monaco.*
Parigi, Louvre: *Ritratto di Giulio Mellini.*
1503. Napoli, Museo Nazionale: *La Vergine con il Bambino, S. Pietro Martire e un devoto,* firmato L. LOTUS P. (a tergo è la scritta: 1503 e adì . 20. Septembrio).
Londra, Bridgewater House: *La Vergine e quattro Santi,* firmato L. LOTUS F.
Vienna, Albertina: *Ritratto d'uomo,* disegno.
Treviso, Chiesa di San Niccolò: Affreschi del monumento Onigo.
Santa Cristina al Teverone, presso Treviso: Pala d'altare: *La Vergine in trono e Santi;* Lunetta con la *Pietà,* firmata LAURENTIUS LOTUS.
Napoli, Museo Nazionale: *Ritratto del Vescovo Rossi.*
Vienna, Galleria: *Ritratto di giovane.*
Cassel, già nella raccolta Habich: *Ritratto di giovane,* disegno.
1506. Asolo: Pala d'altare: *L'Assunzione della Vergine,* firmata LAURENT. LOTUS IUNII 1506.
1508. Recanati, Municipio: Pala d'altare, in sei scomparti, firmata LAURENTIUS LOTUS MDVIII.
Vienna, Collezione Benda: Predella: *S. Domenico che predica.*
Venezia, Galleria dell'Accademia: *Testa femminile,* disegno.
Roma, Galleria Borghese: *La Vergine con il Bambino e due Santi,* firmato LAURENT. LOTUS MDVIII.
Cracovia, Collezione Puslowski: *La Vergine con il Bambino e quattro Santi,* firmato L. LOTUS.
Monaco, Pinacoteca: *Sposalizio mistico di Santa Caterina,* firmato LAURENT. LOTUS F.
Digione, Galleria: *Ritratto di donna.*
Hampton Court: *Ritratto di giovane.*
Roma, Galleria Colonna: *Ritratto del Cardinale Pompeo Colonna.*
Recanati, Municipio, Pala d'altare: *La Trasfigurazione,* firmata LAURENTIUS...

« O Lorenzo Lotto come la bontà buono, come la virtù virtuoso ». L'eco di queste parole di Tiziano risuona in noi

---

Milano, Brera, Predella: *L'Assunzione della Vergine.*
Leningrado, Romitaggio, Predella: *Cristo conduce gli Apostoli al Monte Tabor.*
Jesi, Santa Maria sopra Mercanti: *S. Giacomo.*
Recanati, Chiesa di S. Domenico: *S. Vincenzo Ferreri,* affresco.
1512. Jesi, Libreria, Pala d'altare: *La Deposizione,* firmata LAURENTIUS LOTUS MDXII.
1515. Londra, Galleria Nazionale: *Ritratto di Agostino e Nicolò della Torre,* firmato L. LOTUS P. 1515.
Vienna, Albertina: *Ritratto d'uomo,* disegno.
Nivaagaard presso Nivaa (Danimarca), Galleria Hage: *Ritratto di un personaggio di casa d'Este.*
Rovigo, Galleria dell'Accademia de' Concordi: *Ritratto di un dotto.*
Berlino, Collezione Kauffman: *Ritratto di gioielliere.*
Milano, Collezione Crespi: *Ritratto di Nicola Leoniceno di Lonigo.*
Londra, già nella Collezione Doetsch: *Ritratto d'uomo con una carta da musica in mano.*
— Collezione Benson: *Pietà.*
1516. Bergamo, S. Bartolomeo, Pala d'altare: *La Vergine con il Bambino in trono, angeli e Santi,* firmata LAURENTIUS LOTIUS MDXVI.
Bergamo, Accademia Carrara, Tre predelle: *Un miracolo di S. Domenico, La Deposizione, La lapidazione di S. Stefano.*
Budapest, Museo: *Un angelo.*
Bergamo, Accademia Carrara, Tre predelle: *La predicazione di S. Stefano, S. Stefano cacciato dalla Sinagoga, Il martirio di S. Stefano* (abbozzi).
1517. Londra, Collezione Benson: *Susanna al bagno,* firmata e datata.
Bergamo, Accademia Carrara: *Ritratto di signora.*
— Casa Secco Suardo: *Ritratto femminile.*
— S. Alessandro in Colonna, Pala d'altare: *La Deposizione.*
— S. Alessandro in Croce, Pala d'altare: *La Trinità.*
Londra, già nella Collezione Doetsch: *La Vergine con il Bambino e Santi.*
1518. Dresda, Galleria: *La Vergine con il Bambino e S. Giovannino,* firmato LAURENTIUS LOTUS 1518.
Leningrado, Romitaggio: *La Vergine con il Bambino.*
1521. Bergamo, S. Bernardino, Pala d'altare: *La Vergine con il Bambino e Santi,* firmata L. LOTUS MDXXI.
Milano, Ambrosiana: Disegno per il S. Giuseppe della pala suddetta.
Bergamo, S. Spirito, Pala d'altare: *La Vergine con il Bambino e Santi,* firmata L. LOTUS 1521.
Berlino, Museo: *Il congedo di Cristo dalla Madre,* firmato M. LAURENTJO LOTTO PICTOR, 1521.
Bergamo, presso il Signor Piccinelli: *La Vergine con il Bambino fra i Santi Rocco e Sebastiano,* firmato L. LOTUS.
1522. Costa di Mezzate, presso Bergamo, Castello Camozzi: *La Vergine con il Bambino fra S. Giovanni Battista e Santa Caterina,* firmato LAURENTIUS LOTUS 1522.
Leningrado, Collezione Leuchtemberg: *Santa Caterina,* firmato LAURENTIUS LOTUS 1522.
Milano, Museo Poldi Pezzoli: *Santa Caterina.*
Budapest, Galleria: *La Madonna con il Bambino e San Francesco.*
Londra, Galleria Nazionale: *Ritratto del protonotario Giuliano.*
— Collezione Colnaghi: *La Vergine con il Bambino fra S. Antonio da Padova e S. Girolamo.*
1523. Bergamo, Accademia Carrara: *Sposalizio mistico di Santa Caterina,* firmato LAURENTIUS LOTUS 1523.
Madrid, Prado: *Ritratto di due sposi,* firmato LOTUS PICTOR 1523.
Leningrado, Romitaggio: *Ritratto di gentildonna.*
Londra, Galleria Nazionale: *Ritratto di famiglia,* firmato L. LOTO.
Roma, Palazzo Doria: *Ritratto d'uomo.*
Cambridge, Museo Fogg: *Ritratto d'incognito in aspetto di San Pietro martire.*

quando usciamo da un colloquio coi personaggi animati dalla sensibilità delicata dell'artista. La pittura veneziana del Cin-

---

Berlino, Museo: *Ritratto d'architetto.*
1524. Roma, Galleria d'Arte antica: *Sacra Conversazione,* firmato L. LOTUS 1524.
Trescorre Balneario, presso Bergamo, Oratorio Suardi: *Affreschi con le storie delle Sante Barbara, Chiara, Maddalena e Caterina,* firmati e datati MDXXIV.
Amburgo, già nella Collezione Weber: *S. Girolamo.*
Credaro, Chiesa di S. Giorgio: Affreschi.
Bergamo, Chiesa di S. Michele al Pozzo Bianco: Affreschi.
— Presso il Signor A. Frizzoni: *Due Angeli.*
1524-1530. Santa Maria Maggiore: Disegni per gli intarsi delle balaustre e degli stalli del coro.
1526. Jesi, Libreria, Pala d'altare: *La Vergine con il Bambino e due Santi,* firmata LAURENTIUS LOTUS MDXXVI.
Treviso, Pinacoteca: *Ritratto di domenicano,* firmato LAURENTIUS LOTUS 1526.
Venezia, Galleria dell'Accademia: *La Natività.*
Berlino, Galleria: *Ritratto di giovane,* firmato L. LOTIUS PICT.
1527. Celana, presso Caprino: Pala d'altare: *L'Assunzione della Vergine,* firmata LAURENTIUS LOTUS 1527 PINXIT.
Hampton Court: *Ritratto di Andrea Odoni,* firmato LAURENTIUS LOTUS 1527.
Vienna, Galleria Imperiale: *Ritratto d'incognito.*
Spalato, Convento francescano alle Paludi: *Ritratto di Tommaso Negri.*
Milano, Castello Sforzesco: *Ritratto di giovane.*
Jesi, Libreria: *L'Annunciazione.*
Ponteranica, presso Bergamo: Pala d'altare in sei scomparti, firmata L. LO .... 152 ...
Recanati, S. Maria sopra Mercanti: *L'Annunciazione,* firmata L. LOTUS.
Vienna, Galleria Imperiale: *Sacra Conversazione.*
Roma, Galleria Rospigliosi: *Il trionfo della castità,* firmato LAURENTIUS LOTUS.
Brescia, Galleria Tosio: *Il Presepe.*
1529. Venezia, Chiesa del Carmine, Pala d'altare: *S. Nicola da Bari in gloria.*
Vienna, Albertina: *Ritratto d'uomo,* disegno.
Roma, Galleria Borghese: *Ritratto d'uomo.*
Firenze, Uffizî: *Ritratto d'uomo,* disegno.
Jesi, Libreria, Pala d'altare: *Santa Lucia dinnanzi al proconsole.* Tre predelle.
Parigi, Louvre: *Cristo e l'Adultera.*
Londra, Collezione Nicholson: *Sant'Orsola.*
1530. Jesi, Libreria, Pala d'altare: *La Visitazione.* Nella lunetta: *L'Annunciazione,* firmata L. LOTUS 1530.
1531. Monte S. Giusto, Chiesa di Santa Maria in Telusiano, Pala d'altare: *La Crocifissione,* firmata L. LOTIUS 1531.
Milano, Collezione Borromeo: *La Crocifissione.*
Berlino, Museo: *S. Sebastiano* e *S. Cristoforo* (in due pannelli), firmato L. LOTO 1531.
Loreto, Palazzo Apostolico, Pala d'altare: *I Santi Sebastiano, Rocco e Cristoforo,* firmata LAURENTII LOTI PICTORIS OPUS.
1533. Bergamo, Accademia Carrara: *La Sacra Famiglia e Santa Caterina,* firmato LAURENTIUS LOTUS 1533.
Londra, già nella Collezione Holford: *Ritratto femminile.*
— Collezione Oppenheimer: *Ritratto femminile,* disegno.
Berlino, Galleria: *Ritratto d'uomo.*
1534. Firenze, Uffizî: *La Vergine con il Bambino, S. Anna e due Santi,* firmato LORENZO LOTO 1534.
Parigi, Louvre: *Sacra Conversazione.*
Loreto, Palazzo Apostolico: *Sacra Conversazione* (replica della precedente).
Roma, presso il Barone Meyer: *Narciso al fonte.*

quecento è l'impero della ricchezza, della potenza, della passione: il colore di Tiziano è fulgido, saturo d'oro; le sue creature magnifiche, fiori opulenti del giardino di Venezia, assorbono nelle carni dorate, nei fulvi capelli, le fiamme del giorno che muore. Le ombre sono, negli ultimi tempi, dense, lacerate da scoppi di luce, mentre Lorenzo Lotto le vede sempre diafane, come specchi di acque limpide che lascin trasparire, più pure e lucenti, le pietruzze multicolori del greto. Non troviamo mai, nell'opera del pittore, un angolo d'ombra assoluta. Il color di Tiziano assume note ardenti e violente: il tramonto, l'ora più ricca di splendori, l'estate luminosa e torrida, l'autunno con le sue regali porpore,

---

Osimo (già ad): *La Vergine e tre angeli.*
Vienna, Galleria Imperiale: *Triplice Autoritratto.*
1539. Cingoli, Chiesa di S. Domenico, Pala d'altare: *La Vergine in trono e Santi,* firmata L. LOTUS MDXXXIX.
Ancona, Pinacoteca Podesti, Pala d'altare: *La Vergine con il Bambino in trono e quattro Santi,* firmata LORENZO LOTTO.
Monaco, Vendita Hanfstängl 1909: *Madonna di Loreto* (venduta come opera di tarda scuola italiana).
1542. Venezia, Chiesa di S. Giovanni e Paolo, Pala d'altare: *S. Antonino da Firenze in gloria,* firmata LAURENTIO LOTO.
Sedrina, presso Bergamo, Pala d'altare: *La Vergine con il Bambino in gloria e quattro Santi,* firmata LAURENTIO LOTO.
Giovinazzo, Chiesa di S. Domenico: Pala d'altare, in tre scomparti (resta solo quello centrale con S. Felice).
1543. Vienna, Galleria Imperiale: *Cristo in gloria e angeli.*
Milano, Brera: *Ritratto di vecchio,* firmato L. LOTO.
1544. Milano, Brera: *Ritratto di gentiluomo* (Febo da Brescia?), firmato LAURENT LOTO P.
— — *Ritratto di dama* (Laura da Pola?), firmato LAURENT LOTO.
— — *Ritratto d'uomo,* firmato L. LOTTO.
Madrid, Prado: *S. Girolamo.*
Loreto, Palazzo Apostolico: *Il Battesimo.*
1545. Loreto, Palazzo Apostolico: *Il sacrificio di Melchisedech.*
Milano, Brera: *La Pietà,* firmata LAURENTIO LOTO.
Loreto, Palazzo Apostolico: *S. Michele scaccia Lucifero.*
1546. Roma, Galleria Doria: *S. Girolamo.*
Milano, Museo Poldi Pezzoli: *La Vergine con il Bambino, S. Giovannino e S. Zaccaria.*
Venezia, Chiesa di S. Giacomo dell'Orio, Pala d'altare: *La Vergine con il Bambino in trono e quattro Santi,* firmata « In tempo de Maistro Defendi de Federigo e compagni 1546 LOR. LOT ».
1548. Mogliano, Chiesa Parrocchiale di Santa Maria della Piazza, Pala d'altare: *La Vergine con il Bambino e quattro Santi,* firmata LORENZO LOTTO.
1550. Ancona, Pinacoteca Podesti, Pala d'altare: *L'Assunzione della Vergine,* firmata LORENZO LOTTO 1550.
Nancy, Galleria: *Ritratto d'uomo.*
1552. Roma, Campidoglio: *Ritratto di balestriere di Roccacontrada* (Arcevia).
Loreto, Palazzo Arcivescovile: *L'Adorazione dei Magi.*
— — *La Presentazione al Tempio.*

ne tingono il mondo eroico. Lorenzo Lotto, solo nell'arte di Venezia, ha bisogno di strumenti fievoli, di luci discrete e delicate, per dire il suo sogno di tenerezza e di bontà: coi raggi di luna fa parlare i tessuti diafani dei volti e delle mani; agli sguardi infonde tremolii astrali. La primavera con la trasparenza delle verzure novelle è la sua stagione prediletta: ed è la primavera che regna nelle *Sacre Conversazioni*, tra gli angeli nivei e le Madonne vestite d'azzurro, la primavera che ride nei vasti paesi, nelle rarefatte siepi di rose. Gli stessi tessuti delle carni hanno la sottigliezza diafana dei petali di fiori.

II.

MORETTO DA BRESCIA E GIAMBATTISTA MORONI.

ALESSANDRO BONVICINO, DETTO IL MORETTO: Prospetto cronologico della vita e delle opere. Bibliografia. — L'opera: Suoi esordi. — Nuove ricerche per la determinazione della propria arte. — Oscuramento plumbeo delle pitture per il fumeggiato foppesco. — Maggiore compenetrazione dell'arte del Moretto con quella del Savoldo e del Romanino. — Predominio del Romanino. — Avvicinamento a Tiziano per ricchezza cromatica durante il periodo del massimo sviluppo artistico. — Sosta nel progresso; inoltrarsi di forme manieristiche già alla fine dell'attività artistica. — Epilogo. — Catalogo.

GIAMBATTISTA MORONI: Prospetto cronologico della vita e delle opere. Bibliografia. — Derivazione dal Moretto e inserzione di ritratti nei quadri sacri. — La sua grande galleria di ritratti: alcuni dal 1553 con impressioni lottesche; altri dal 1554 a contorni serpeggianti di carattere nordico. In esemplari posteriori al 1556 le ombre si fan meno intense sulle carni ammorbidite, e lo sfavillio delle stoffe e dei gioielli serba qualche riflesso degli splendori veronesiani. — A questa ricerca di suntuosità risponde Santa Maria Maddalena nella Raccolta dei Conti Moroni a Bergamo. — Altro quadro sacro: "l'Ultima Cena a Romano. — Ritratti dal 1563 in poi richiamanti forme nordiche, con accenti lombardi nel paese. — Reminiscenze del Lotto nei fondi invasi da caligine luminosa. — Quadri d'altare dal 1576 con ricordi del Moretto e riflessi del Lotto e di Paolo Veronese. Fluidità del fare. — Alcuni ritratti di quest'ultimo tempo affini a quelli del Porbus. Riflesso vivo dell'ambiente bergamasco nei ritratti del Moroni. — Epilogo. — Catalogo.

MORETTO DA BRESCIA

Notizie.

1498 — Nasce circa quest'anno Alessandro, non si sa bene se a Brescia o a Rovato, dove fin dalla seconda metà del '400 si trovavano due famiglie Bonvicino.

1516, novembre 19 — Il Moretto sta dipingendo con Floriano Ferramola le ante dell'organo del Duomo vecchio di Brescia.

1518 — Data della tavola rappresentante il *Redentore con la Croce e un divoto*, nella Galleria Lochis a Bergamo.

1521, marzo 21 — Viene incaricato di dipingere insieme al Romanino la cappella del SS. Sacramento in San Giovanni Evangelista di Brescia. Le pitture dovevano essere eseguite metà per uno, e compiute nel termine di tre anni.

1524 — Il Municipio gli commette la pala dell'*Assunta* per l'altar maggiore del Duomo vecchio. Il lavoro fu terminato nel novembre 1525.

In quest'anno il Moretto dipinse anche sulla parte esterna della chiesetta di San Faustino *ad sanguinem* la *Traslazione dei corpi dei Santi Faustino e Giovita*, affresco ora perduto.

1526 — Data del ritratto di *Gentiluomo* nella Galleria Nazionale di Londra.

1527 — Data del ritratto già nella Galleria Leuchtemberg a Leningrado.

1529 — La fabbriceria di Santa Maria Maggiore di Bergamo si dichiara debitrice del Moretto per consigli e disegni dati dall'artista sopra luogo.

1530 — Data della pala di Santa Margherita da Cortona in San Francesco di Brescia.

1533 — Pala del Santuario della Madonna di Paitone.

1533 — Data del ritratto nella Galleria Brignole Sale a Genova.

1539 — Data della pala di San Nicolò da Bari nella Pinacoteca Martinengo di Brescia, con la dedica « Virgini Deiparae et divo Nicolao Galeatius Rovellius ac discipuli MDXXXIX ».

1540 — Ritratto di monaco nel Museo Civico di Verona.

1540 — Data della pala in Santa Maria Maggiore di Trento, rappresentante la *Vergine e i dottori della Chiesa.*

1540 — Data della pala in San Giorgio Maggiore di Verona, rappresentante le *Sante Cecilia, Caterina, Barbara, Agnese e Lucia.*

1541 — Data del quadro con la *Vergine e Santi*, ora al Museo di Berlino, proveniente dalla chiesa di Santa Maria alla Ghiara di Verona.

1541, maggio 4 — Gli è commesso da Lodovico Offlaga un quadro per la chiesa di San Nazzaro a Brescia, rappresentante l'*Eterno attorniato da angeli che portano gli emblemi della Passione*, e in basso *Mosè e Davide*.

1542 — Data della tela della Pinacoteca Martinengo rappresentante la *Vergine con San Francesco e l'arcangelo Michele*.

1544 — Termina e data la pala per il convento di San Giacomo a Monselice, ora nella chiesa della Pietà a Venezia.

1544 — Da una lettera diretta all'artista dall'Aretino, sappiamo che quest'ultimo aveva ricevuto a Venezia, per mezzo del Sansovino, il proprio ritratto fatto dal Moretto stesso; lodandolo, l'Aretino dichiarava di averlo mandato al Duca d'Urbino « per il magistero, non per il soggetto di esso ».

1548 — A quest'anno appartiene una polizza d'estimo di « Alessandro Bonvisino citadino qual sta in Bressa », che si dichiara « di eta de anni circa cinquanta ». Il pittore non era ancora sposato, ma dovette prender moglie poco tempo dopo, perchè nel

1552 — gli nacque un figlio, Pietro Vincenzo, e negli anni successivi due figlie. (Questo risulta da una polizza di estimo del figlio, prodotta nel 1568).

1554, ottobre — Termina la tela della *Deposizione*, eseguita per la disciplina di San Giovanni Evangelista a Brescia, e poi passata nella Raccolta Frizzoni Salis a Bergamo.

1555 — Sul finire di quest'anno il Moretto muore, e viene sepolto nella sua parrocchiale di San Clemente.

* * *

L'esordio del Moretto[1] è nella lunetta della chiesa di San Giovanni Evangelista a Brescia (fig. 102), dove, oltre gl'influssi del Romanino, si notano gli addentellati del pittore col vicentino Montagna, specialmente nella figura della Vergine e del Redentore che la incorona. Si sente ancora, nella lunetta, il calcolo della simmetria al modo antico, e cioè delle identità tra la destra e la sinistra nelle positure dei Santi al primo e al secondo piano, come in quelle dei due monaci committenti che di qua e di là chiudon l'arco. I due Santi, Gregorio e Agostino, ginocchioni sul basamento dell'altare, alzano il capo alla stessa altezza, e le due Sante monache, all'indietro, stanno in una linea parallela a quella che si può tirare dal vertice dei due Santi; i due Monaci committenti, più discosti e più in basso, si dispongono in altra linea parallela inferiore. Tutto

---

[1] Bibliografia: Rossi (Ottavio), *Elogi historici di bresciani illustri*, Brescia, 1620, pag. 504; Ridolfi (Carlo), *Vita di Alessandro Bonvicino detto il Moretto e d'altri pittori bresciani*, in *Vite*, I, 1648, pag. 245-251; Baldinucci (F.), *Alessandro Bonvicino detto il Moretto*, in *Notizie*, VI, 1820, pag. 132; Crowe e Cavalcaselle, *Geschichte der italienischen Malerei*, Lipsia, 1869; Fenaroli (S.), *Alessandro Bonvicino detto il Moretto*, Brescia, 1875; Frizzoni (G.), *Alessandro Bonvicino detto il Moretto, e le fonti storiche a lui riferentisi*, in *Giornale di erudizione artistica*, 1875, pag. 161179; Melani (A.), *Brescia, una sala del Moretto e un battente artistico* in *Arte e Storia*. V, 1886; Melani (Alfredo), *A proposito di un affresco del Moretto a Brescia*, in *Arte e storia*, VII 1888, pag. 85-6; Molmenti (P.), *Il Moretto e l'organo della cattedrale di Salò*, in *Gazzetta musicale*, 1895; Abba (G. C.), *Il Moretto e la sua «Madonna» a Paitone*, in *Natura ed arte*, 1897; Molmenti (Pompeo); *Il Moretto da Brescia*, Firenze, R. Bemporad e figlio, 1898; Molmenti (Pompeo), *Il Moretto da Brescia*, in *Nuova Antologia*, 1898; *Ricordo del sommo pittore bresciano Alessandro Bonvicino soprannominato il Moretto*, con 20 tavole eliotipiche, (anonimo) Brescia, A. Cansi, 1898, 159 pagg., 20 tav.; *L'opera del Moretto*, II ediz. accresciuta di nuove tavole (di P. d. S.), Brescia, Tip. edit., 1898, 143, pagg. 33 tav.; Morelli (Pietro), *Di Alessandro Bonvicino di soprannome Moretto*, Brescia, 1898; Papa (Ulisse), *Il genio e le opere di Alessandro Bonvicino (il Moretto)*, Bergamo, Istit. Ital. d'arti grafiche, 1898, pag. 40 (*Emporium*, VII, 40); Piccinelli (Antonio), *Il pittore Moretto d'Ardesio*, in *Arte e Storia*, XVIII, 18 (88 99?), pag. 10-20; Sgulmero (Pietro), *La venuta del Moretto a Verona*, in *Arte e Storia*, XVIII, 1899, pag. 36-9; Sgulmero (Pietro), *Il Moretto a Verona*. Verona, Franchini, 1899, Nozze Boschetti-Mussato; Frizzoni (G.), *Un'altra «Sant'Orsola» del Moretto a Milano* (con tre illustr.), in *L'Arte*, VII, 1904, pag. 297; Pozzoli (G.); *Bonvicino, detto il Moretto*, Londra, 1907. Brescia, Apollonio, 1908, pag. 45; Frizzoni (G.); *Moretto und Moroni: Eine Charakterisierung auf Grund zweier massgebender Studienblätter*, Mit. 2 Vollbildern und 5 Textrabbildungen, Muenchener Jahrbuch, VII, 1912, pag. 28; *Brixia Sacra;* Una tela del Moretto acquistata dall'Accademia di Brera, V, 1914, pag. 301-2; Bonelli (Giuseppe), *Un documentino sul Moretto*, in *Arch. Naz. Lombardo*, XLII, 1915, pag. 176-80; Berenson (B.), *North Italian Painters of the Renaissance*.

è regolato: il triangolo mediano formato dall'Eterno con Maria e il Redentore, il parallelismo dei piviali dei due Santi coi lati del triangolo, il riscontro di ogni cosa, della mitra e della tiara, degli angioli che tirano in alto il drappo, e si muovono, tirando, un po' all'indietro. Tutto questo bilicar di cose, questa simmetria voluta, sa ancora di sforzo scolastico; e il Padre Eterno,

Fig. 102 — San Gio. Evangelista, a Brescia.
Moretto da Brescia: Lunetta con l'*Eterno, l'Incoronazione, Santi e committenti.*
(Fot. Alinari).

nella forma gigante, come gli angioletti minuscoli, ci mostrano il mancare, nonostante tanti calcoli e numeri, di giustezza nelle proporzioni. I colori qua e là cominciano a scoppiettar alla maniera del Romanino, le luci a battere sulle convessità dei volti; ma anche le luci sono calcolate di grado in grado, dal davanti al fondo delle nubi frangiate.

La figura del Redentore torna più schiarata nell'*Incontro di Gesù col Battista* (fig. 103), in un deserto rappresentato da rocce,

da qualche sterpo, da felci tra crepacci, da un lungo fusto che allunga un ramicello coperto da rade foglie punteggiate sul cielo. In quello scenario montano, Gesù benedice il Battista chiuso nella sua pelle e nella sua umiltà. Tutto mostra lo stento dell'esordio, quale si riconosce anche nell'altro quadro di *Cristo tra le rocce* (fig. 104), circondato da animali d'ogni specie, cogitabondo: il suo sguardo erra lontano dal leone, presso lui acco-

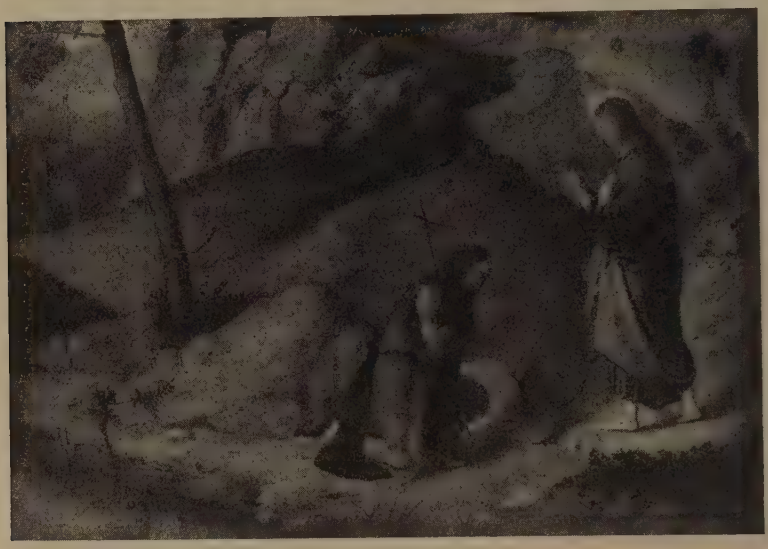


Fig. 103 — Galleria Nazionale di Londra. Moretto: *Incontro di Gesù col Battista.* (Fot. Filippi).

sciato, dal cervo, dall'airone, dalla colomba e dal falco, che non rompono il mesto silenzio del paese. In quella desolata landa, Gesù, poggiata alla destra la testa umanissima, attrae a sè gli esseri, senza la lira d'Orfeo, per il fascino che emana dalla sua divina natura. Ma tra le rocce ,che spuntano quali cunei o prue di nave dalle sabbie del suolo, sotto quell'albero con le frondi a reticella, con tanti animali insonnoliti intorno, che pensa, come antico filosofo, il Nazzareno? È prossimo il momento della tentazione? Il pittore ha dimenticato nel pen-

nello il soggetto del quadro, contento d'accozzare massi per figurare il deserto e gli animali che lo popolano.

Non riuscì, nè si mostrò più sciolto l'artista con la *Samaritana al pozzo* della Raccolta Morelli (fig. 105), ricorrendo a tagliare la corona del pietrone come nelle vecchie miniature si frangevano gli strati del suolo, e a disporre scaglie di macigno

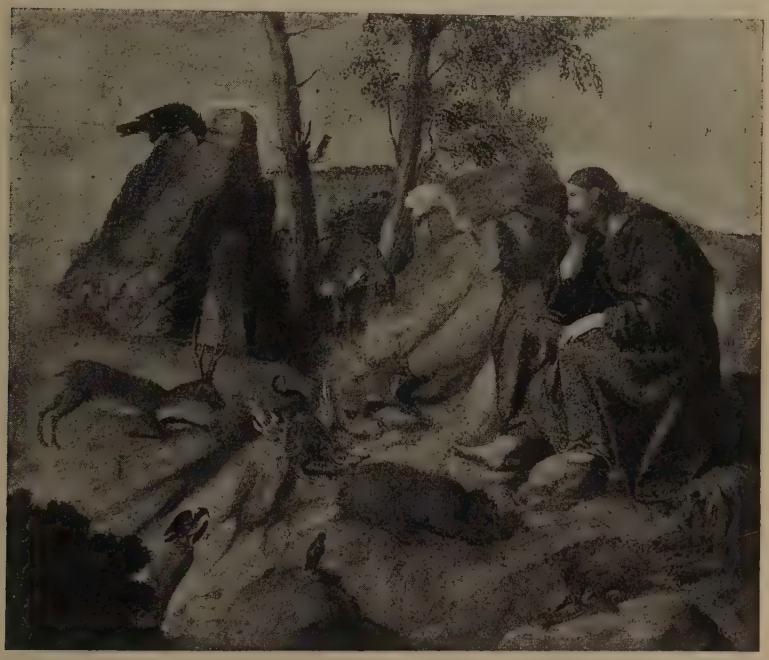


Fig. 104 — Metropolitan Museum di New York. Moretto: *Cristo tra le rocce.* (Per cortesia della Direzione del Museo).

ad argine del terreno, a stampar frondi a reticelle; a grana o a puntolini le grandi chiome di verde e i cespi d'erba.

Cominciò a costruire alquanto il paese nell'*Apparizione di Cristo portacroce a un divoto* (fig. 106), ma restò tuttavia sempre confuso, anche nel cielo tempestoso con animette angeliche sperdute tra le onde delle nubi, nella luce di un alone. Anche nel *Cristo morto* di Santa Maria in Calchera (fig. 107), mentre si disegnano i tipi già proprî del Moretto, nella matronale Dorotea,

che porta alla tomba un cesto di fiori, e nello stiracchiato San Girolamo, sono mal congegnati i sassi, e si nota sempre la mancanza d'architettura della composizione, delle rocce, del paese.

Fig. 105 — Galleria Carrara, a Bergamo. Moretto: *La Samaritana al pozzo.* (Fot. Anderson).

Il quadro ove meglio comincia il Moretto a determinarsi, benchè ancor avvinto a forme quattrocentesche, come tratte dall'arte del Francia, con una dolcezza d'ispirazione, un'aria

devota che non ebbe più così intensa, è una *Sacra Conversazione* (fig. 108), per il raccoglimento della Vergine, di Santo

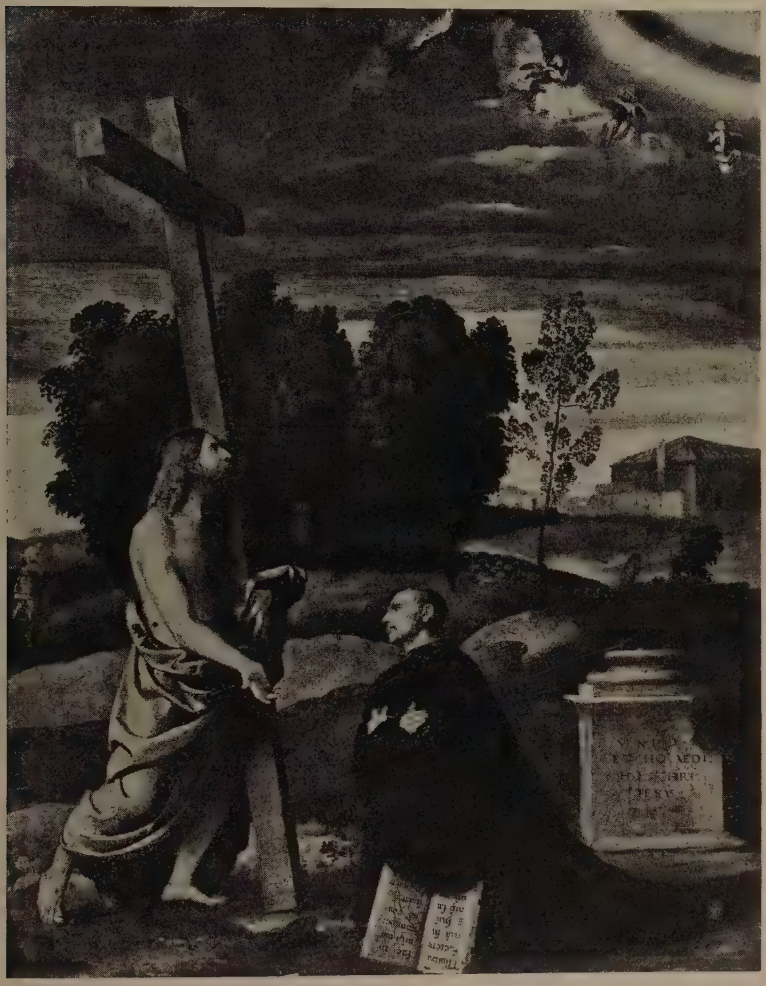


Fig. 106 — Galleria Morelli, a Bergamo.
Moretto: *Apparizione di Cristo portacroce a un divoto.*
(Fot. Anderson).

Antonio da Padova e di un altro Santo, che sembrano unire le anime al candore dei gigli che tengon tra le mani. E se nella

marezzatura della veste di Maria, come nella grana luminosa del tessuto della tenda, si può avvertire un influsso del Romanino e di Savoldo, esso è raccolto timidamente dal Moretto, che stende il Bimbo divino sopra un tavolo, come già fece il Francia nel dipinto oggi a Lione. Prega Sant'Antonio da

Fig. 107 — Santa Maria in Calchera, a Brescia. Moretto: *Cristo morto.* (Fot. Brogi).

Padova, tenendo chiuso nelle mani il giglio come cero acceso; Maria con le braccia conserte al petto tristemente medita sulla sua creatura avvolta nel sonno; e San Domenico si curva col giglio, pietoso della materna angustia. Amore e dolore raccolgono i tre beati sul fanciullo che riposa, inconscio dell'avvenire. Più che una *Sacra Conversazione* questa può dirsi una Sacra lamentazione, una pia lauda, mormorata a bassa voce.

* * *

Vi sono tre pale d'altare che ci mostrano altre prime ricerche del Moretto, per il determinarsi dell'arte sua. Una è nella Fabbriceria di Manerbio (fig. 109), certo primitiva, giovanilmente composta, con la Vergine sopra un grand'arco di vapori, seduta sull'arcobaleno che fa da attaccapanni, mentre

Fig. 108 — Galleria Nazionale di Londra. Moretto: *Sacra Conversazione.*

il crescente lunare si solleva a servir da sgabello. Un grande albero stende i suoi rami sotto l'arcone delle nubi a mezzo il quadro, come altre volte userà fare il Moretto, che, sul piano basso annebbiato, dispone le sue figure di destra e di sinistra a linee concorrenti, o meglio comincia a disporle nel modo che userà poi particolarmente Paolo Veronese. Anzi, qui egli rompe la concorrenza ad angolo delle linee per l'impeto di San Paolo,[1]

[1] Un'altra pala d'altare, ove il committente può ricordar il *San Paolo* (fig. 110), è nella Pinacoteca Comunale Martinengo: in alto la Vergine col Bambino; in basso l'Arcangelo Raffaele e il committente, del quale è patrono, e San Francesco.

Fig. 109 — Fabbriceria di Manerbio, presso Brescia.
Moretto: *La Vergine in gloria e Santi.*
(Fot. Alinari).

Fig. 110 — Pinacoteca Martinengo, a Brescia.
Moretto: *La Vergine in gloria, l'Arcangelo Raffaele e Santi.*
(Fot. Alinari).

ch'esce dalle righe; e mostra di non saper ancora impostare le sue figure: il committente in cotta bianca ginocchioni sembra storpio, come storpio par il braccio destro di San Paolo, con la mano stesa, e dislocata la gamba puntata sulla graticola da San Lorenzo, il quale sta in piedi e sembra seduto. La Vergine sulle nubi lunga lunga si piega, a rischio di perdere l'equilibrio, sull'archetto d'arcobaleno, al quale s'appoggia, come a un corno, San Giovannino. Nonostante tutto ciò, già si disegna, nella testa della Vergine, la dolce femminilità del Moretto; e nei putti non ancora sviluppati alla lombardesca, fini di forma, piccoletti, è una timidità, un'esitanza primitiva piena di grazia. Tranne San Paolo, che avanza con certo ardire, benchè poggiato alla spada, quasi a tastar con la punta di essa il terreno, tutto è pacato, dolce, nell'artificio delle positure designate ai celesti patroni.

In una seconda pala d'altare Romanino e Savoldo insegnano al Moretto la misura, la ricerca dell'effetto più vivo. Ricorre ancora a mezzucci antiquati accendendo stelle sulle vesti della Vergine, nel quadro della chiesa di Santa Maria delle Grazie a Brescia (fig. 111), mettendo la Vergine in gloria nel gran catino delle nuvole, senza raggiungere profondità; ma intanto nugoli bianchi alla maniera del Romanino si spargono per il cielo; le forme prendon sviluppo; il divin Bambino assume fisionomia lombarda, foppesca; ogni cosa acquista di regola e d'ampiezza.

Nella terza pala d'altare, in San Giovanni Evangelista (fig. 112), più Romanino e Savoldo si mescolano per languir nel Moretto, che rompe la gran conca di nuvole, valendosi di un baldacchino con le luci metalliche dei fiorami romanineschi. Fra i Santi del piano, Agnese con la testa piegata sur un omero, dolce e pensosa, s'ombreggia degli scuri intensi di Lombardia. In lei si delinea per la prima volta un tipo proprio del Moretto, venuto dalle vallate lombarde, scaldato nella laguna veneta. Il gruppo della *Madonna in gloria col Bambino*, memore del Foppa, non raggiunge ancora, in determinazione, Santa Agnese

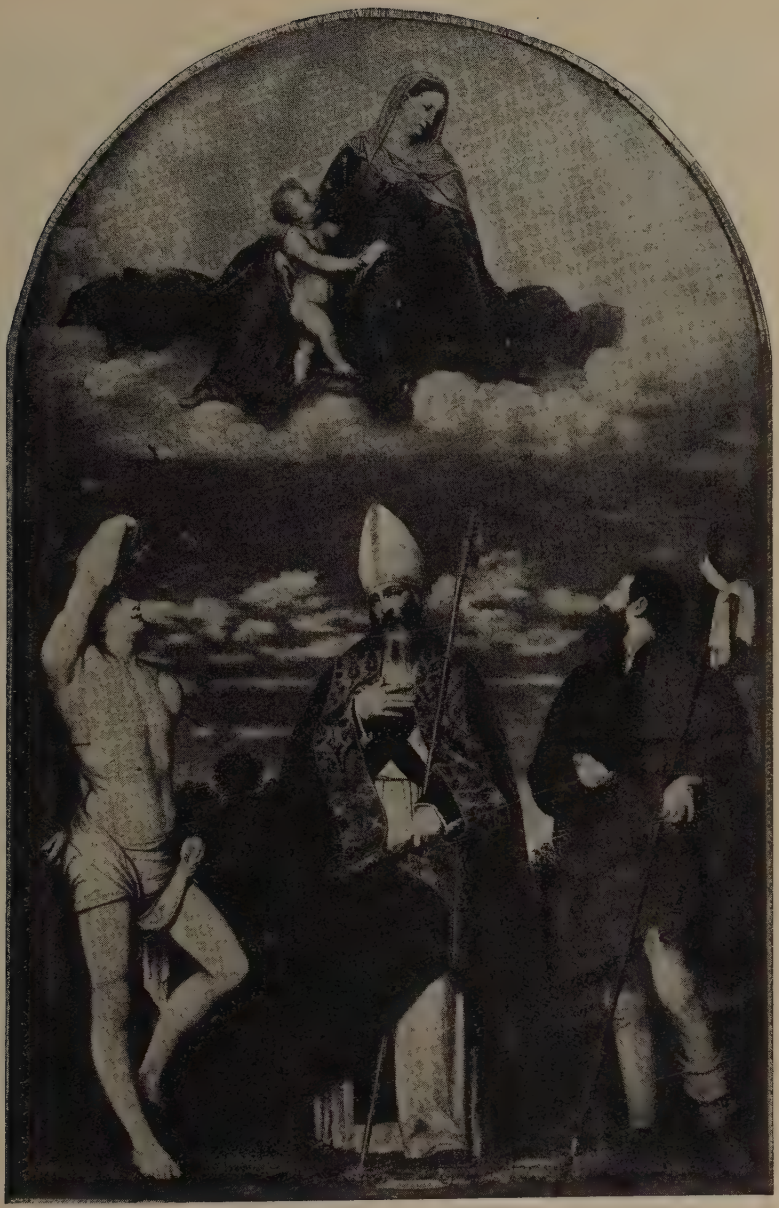


Fig. 111 — Santa Maria delle Grazie, a Brescia.
Moretto: *La Vergine col Figlio e Santi.*
(Fot. Alinari).

dal gentil volto languente; ma intanto il Romanino eccita gli effetti in tutto il dipinto, nelle nubi pizzettate che farfalleggiano sul cielo e nell'intensità del chiaroscuro. Sul davanti, tronchi dal piano del quadro, sporgono i busti di due Certosini, fratelli ai monaci tante volte dipinti dal Borgognone. Le tradizioni lombarde riappaiono qua e là, come basamento su cui il Moretto dipinse, già bene piantato dal maestro bresciano Vincenzo Foppa, vòlto a Verona e a Padova, ma più dentro alla sua terra e a se stesso.

Il colorito foppesco raffredda e tinge di scuro il *Cristo alla colonna* del Museo di Napoli (fig. 113), nel quale, dietro le volticelle dirute di un chiostro, si vede un paese che può ricordare quelli più deserti già indicati. E più ancora plumbeo si mostra il Moretto nel *Cristo martire discoperto da un angelo* (fig. 114), che è nella Galleria Martinengo a Brescia. Cristo siede sopra un gradino, la canna fra le braccia legate, lo sguardo smarrito, in un mortale abbandono. Il Martire è solo, e sente l'annichilimento della sua umanità. La croce distesa a terra lo attende all'ultimo supplizio; e l'angiolo che svela Cristo sta per scoppiare in pianto. Dalla scena si sprigiona un effetto lacerante, ispirato certo a un motivo pittorico tedesco, di Alberto Dürer. Il rosa biondo dei gradi stride sulla nota grigio plumbea delle muraglie; e stride la veste marrone oro dell'angelo con le ali di un pallido rosa argenteo e con le giallognole luci del corpo di Cristo: i colori, come voci che si urtino nello spazio, aumentano l'oppressione del lugubre effetto.

* * *

Il fumeggiato foppesco oscura il *Presepe* della Pinacoteca Tosio e Martinengo (fig. 115): l'ombra incupita della sera tutto avvolge, e il colore s'offusca sotto un velo di cenere: le fratture dei marmi, i conci delle rovine, le scorze degli alberi, in quel vibrar argenteo dell'atmosfera nel grigio, prendon vita; plumbee sono le carni dei Santi, e appena tentano dorarsi alla luce la testa della Vergine e il corpicciolo del Bimbo. Grida il rosso

Fig. 112 — San Giovanni Evangelista, a Brescia: Moretto: Pala d'altare.
(Fot. Alinari).

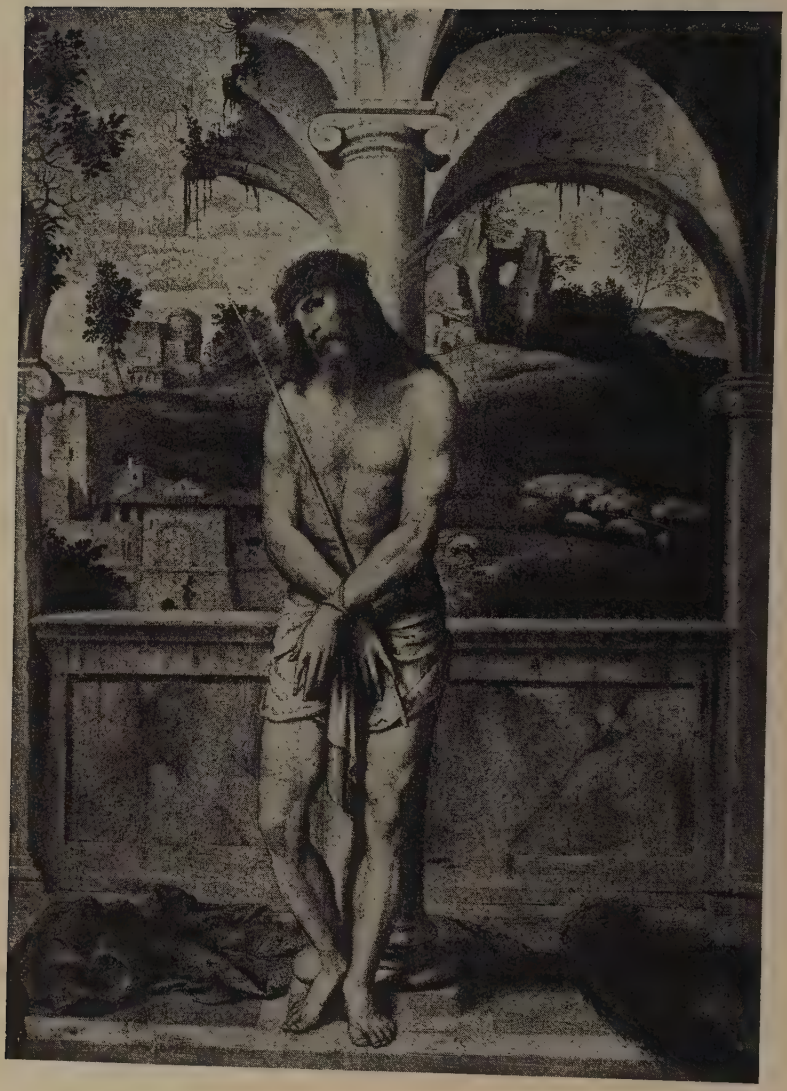


Fig. 113 — Museo Nazionale di Napoli. Moretto: *Cristo alla colonna.*

Fig. 114 — Galleria Martinengo, a Brescia.
Moretto: *Cristo martire discoperto da un Angelo.*
(Fot. Alinari).

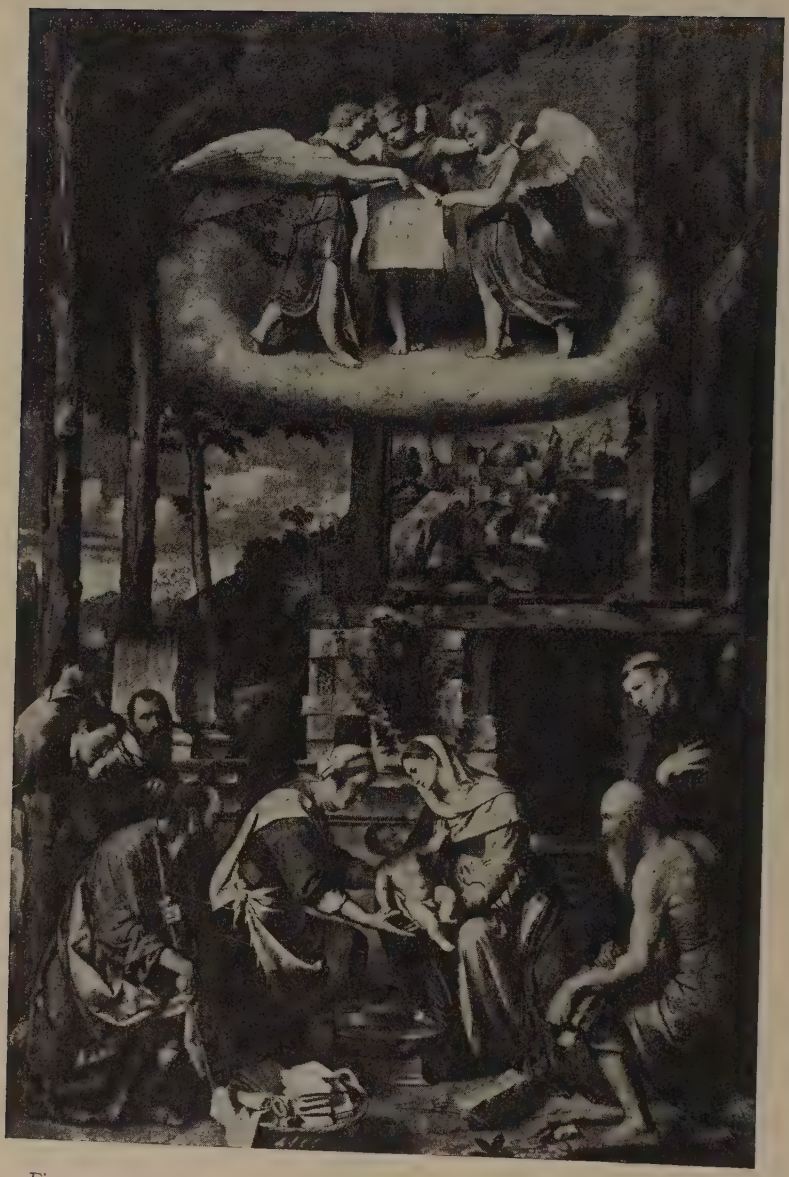


Fig. 115 — Pinacoteca Tosio e Martinengo, a Brescia: Moretto: *Presepe.*
(Fot. Alinari).

compatto della veste della levatrice, mentre quella della Vergine è del solito rosso svanito; e tutti gli altri colori s'abbassano, si velano, si spengono nell'ombra della sera che inoltra. Ma già in questo quadro si sentono le prime note dell'arte avvenire, della genesi caravaggesca, nel cestello di vimini colmo di fasce compatte e di una rossa coltre, nel catino avvivato da lustri

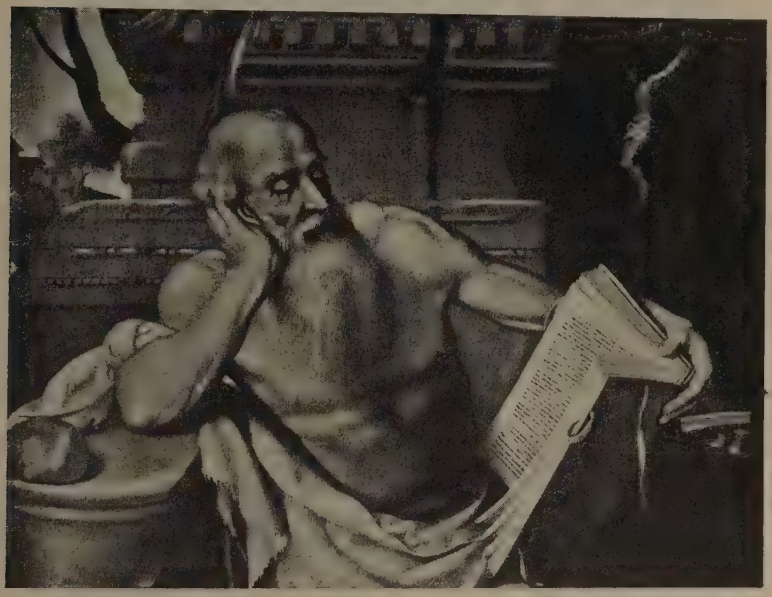


Fig. 116 — Galleria dell'Accademia Carrara, a Bergamo. Moretto: *San Girolamo*. (Ist. It. d'Arti grafiche).

metallici, nel grigio di lava che succede al marmoreo candore. L'arte del Moretto, quando si tolga la conca d'ovatta per il terzetto degli angeli nel cielo, si è andata componendo con ordine, benchè le leggi della simmetria stringano ancor troppo la composizione; e può dirsi che essa prenda già il garbo proprio al Maestro, e ne esprima la bonomia, la tranquilla natura.

La colorazione plumbea arriva a spegnere ogni vivezza di voci; e solo la luce riesce, nella scurità delle forme, tra le lividure, a staccar con evidenza il volume delle mani di San Girolamo,

nel quadro dell'Accademia Carrara (fig. 116), attribuito erroneamente al Moroni, solenne sul fondo di un franto cornicione.

Così ombrato e cupo si presenta il ritratto d'ispirazione lottesca nella Pinacoteca di Monaco (fig. 117). L'effetto della pittura è lugubre: pallide, fosche, spettrali le carni, neri la barba

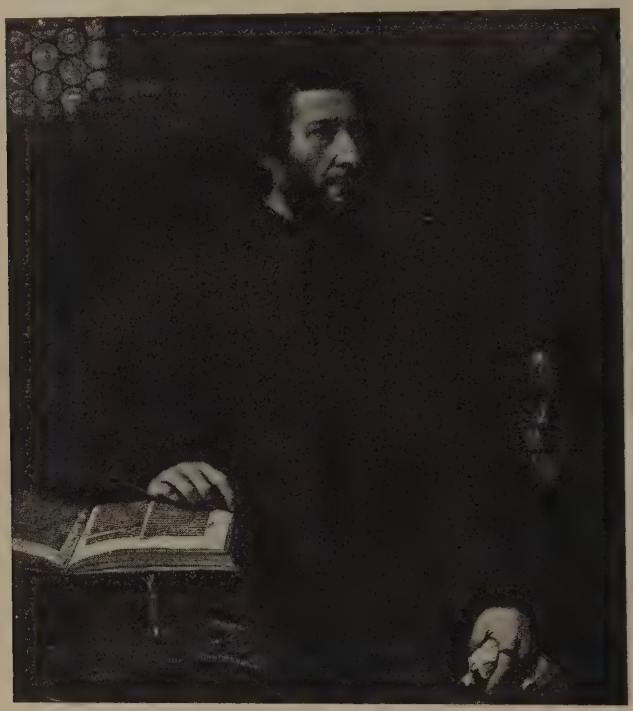


Fig. 117 — Antica Pinacoteca di Monaco.
Moretto: *Ritratto d'un giudice.*
(Fot. Bruckmann).

e i capelli, nera la veste, scura la parete della stanza, smorta la luce traverso i rulli della finestra. Un tappeto a fondo cupo, a ricami rossi e oro, si stende sul tavolo, e anche il rosso lacca è smorto. Plumbea l'ombra sui due libri e sulla clessidra, che sembra segnare il tempo alla vita d'un condannato.

A questo ritratto possiamo associare l'altro d'Ignoto della Pinacoteca Martinengo (fig. 118): un gentiluomo, più che a

mezza figura, col cappello piumato, con una lettera nella destra, poggiato a un tavolo, entro una stanza con finestra aperta sul paese e sul cielo nubiloso. Anche l'effigie di *Filosofo* (fig. 119), che Ugo da Como suppone di Vincenzo Maggi, professore sin

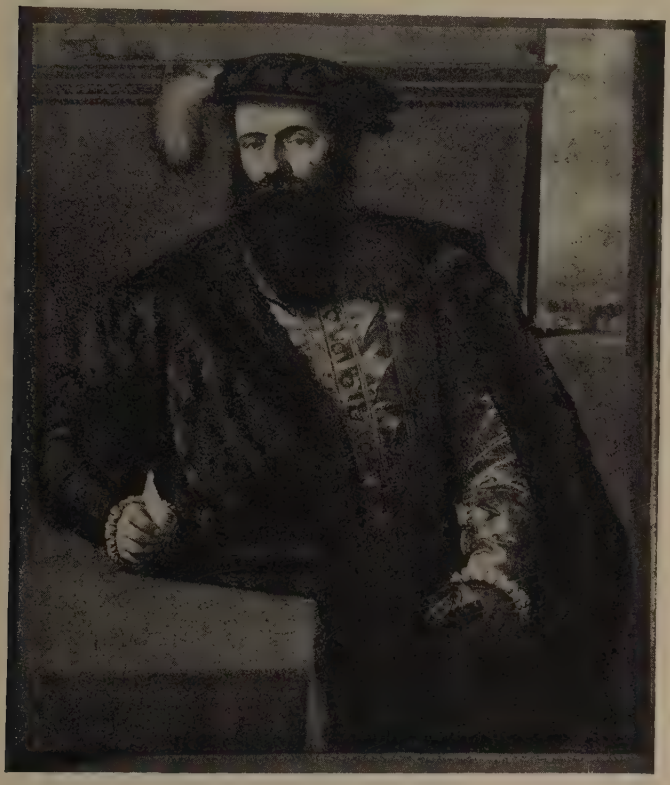


Fig. 118 — Pinacoteca Tosio e Martinengo, a Brescia.
Moretto: *Ritratto di Gentiluomo.*
(Fot. Alinari).

dal 1526 nello studio patavino, appartiene allo stesso momento dell'evoluzione del Moretto, che, almeno in questi ritratti, rivela qualche influenza nordica, e si accosta, anche per la luce lunare del fondo, a Lorenzo Lotto, senza riuscire a renderci se non superficialmente la figura, per voler significare troppe

cose: l'ambiente delle antiche rovine, le rose raccolte, il favorito libro di scienza, l'eloquenza del professore.

Più tardi il colore riprenderà a farsi plumbeo, col ritorno del Moretto alla tradizione foppesca; ma nel quadro coi tre *Santi*

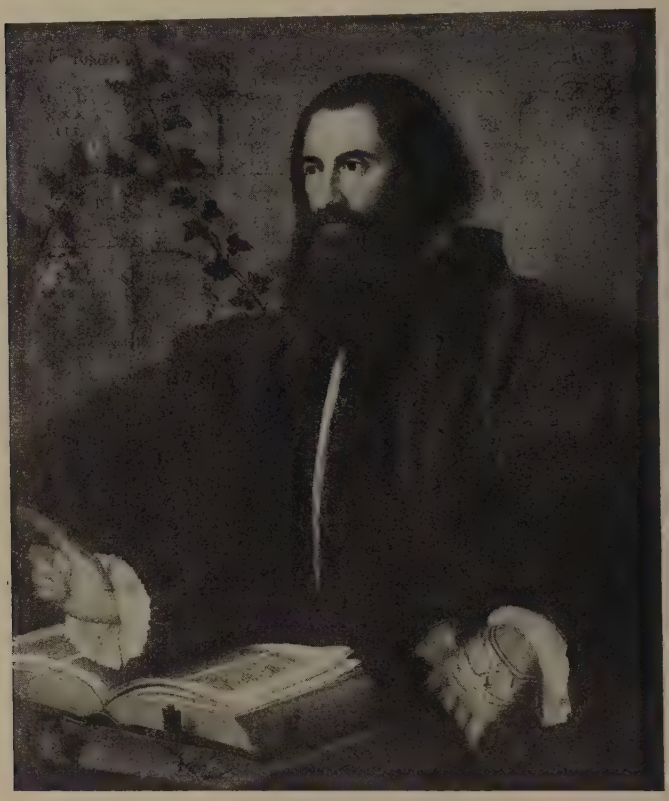


Fig. 119 — Palazzo Bianco, a Genova.
Moretto: *Ritratto di Filosofo* (Vincenzo Maggi?).
(Fot. Alinari).

Antonio Abate, Antonio da Padova e Tommaso d'Aquino (fig. 120), esso si scalda e s'avviva, nonostante le proporzioni delle figure ancor contenute e primitive, la composizione d'una semplicità modesta, col Santo Antonio Abate seduto sopra il dado d'un altare, la ricerca della simmetria nella positura statuaria

Fig. 120 — Pinacoteca Tosio e Martinengo, a Brescia.
Moretto: *I Santi Antonio Abate, Antonio da Padova e Tommaso d'Aquino.*
(Fot. Alinari).

delle figure. Un tappeto aureo con ombre ramigne copre i gradi del trono; sotto il mantello bruno, l'abito e il cappuccio di Sant'Antonio sono di uno splendido rosso amaranto; brillan d'argento i gigli sul nero della tonaca di San Tommaso e nell'ombra d'oro dell'abside, che dietro le cornici grige apre il catino come aurea bocca di tromba. La luce scende falcata dal limite della nicchia al tappeto del trono; e, nel foco del catino, par che si infiammino le tessere musive. Il colore perde così la monotonia, il blando velo caro al Moretto anche in tempo successivo, e ridonda di veneta ricchezza.[1]

È questo il momento in cui egli chiude le ricerche giovanili con la *Pietà* della Galleria Cook a Richmond (fig. 122), contenuta ancora entro schemi sintetici di forma plastica, nelle figure sbalzate dal fondo per forza di luce, ma con una precisione superiore a quanto abbiamo veduto sin qui, con l'acquistata libertà di comporre l'unità serrata e tragica del gruppo abbarbicato alla salma di Cristo.

Tutto diventa più intenso, più sentito, nelle figure, nei marmi, nel paese; tutto ha una determinazione forte, schietta, unita, dai nugoli tempestosi che si sospingono dietro la roccia cupa ove s'addentra il sarcofago del Redentore, al paese scuro, a Maddalena, nell'angoscia abbracciata stretta alle gambe del Cristo, al freddo marmo della tomba. Il pittore della *Sacra lamentazione* già ricordata, in questa *Pietà*, dove par scrosciare il pianto, s'eleva alla più alta espressione, e sembra presagire le forme del Caravaggio nella forte struttura delle cose, in quel taglio netto del marmo sepolcrale.

* * *

Sempre più nel maestro bresciano si compenetra l'arte del Savoldo e del Romanino, che con lui dipinse l'anno 1521 la cappella del Corpo di Cristo in San Giovanni Evangelista. Nel

---

[1] A questo tempo appartiene un'altra ancona d'altare, presso la Fabbriceria di Pralboino, rappresentante la *Vergine in trono col Figlio, e i Santi Rocco e Sebastiano* (fig. 121).

Fig. 121 — Fabbriceria della Chiesa, a Pralboino.
Moretto: *La Vergine in trono e i Santi Rocco e Sebastiano.*
(Fot. Alinari).

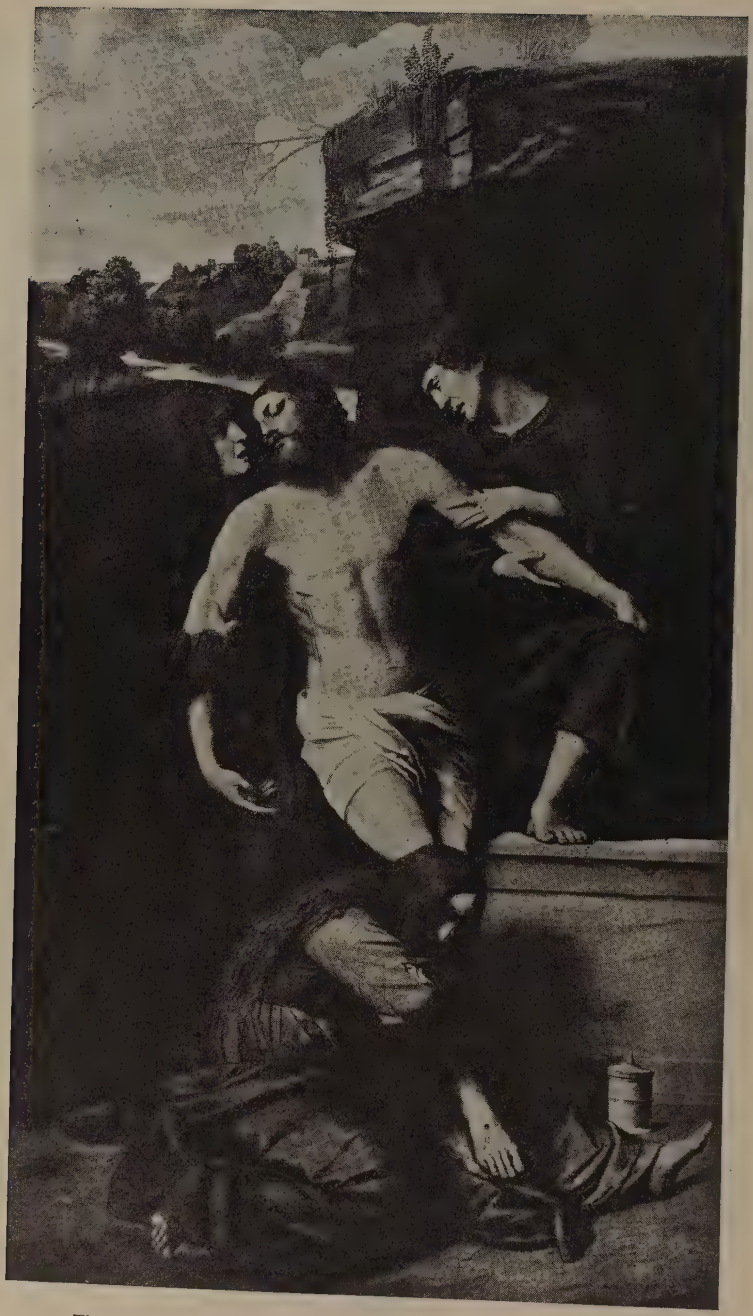


Fig. 122 — Galleria Cook, a Richmond. Moretto: *La Pietà*.
(Fot. Anderson).

gran quadro di *Elia desto da un angiolo* (fig. 123), il profeta è un colosso, un Sansone dormiente; e l'angelo che lo sveglia è sperticato. Quelle forme si fanno grandi per seguire i prototipi; le membra diventan nodose; fosche, grevi, cadon sul dormiente le ombre, e le luci aliano sulla chioma a lunghi riccioli

Fig. 123 — San Giovanni Evangelista, a Brescia. Moretto: *Elia desto da un Angelo.* (Fot. Alinari).

serpentini dell'angelo, sulle penne delle ali, sulle braccia e sui nastri ondeggianti, sulla marezzatura delle vesti, sul paese particolareggiato, panoramico.

Segue una delle più savoldiane creazioni del Moretto: la *Cena in Emaus* (fig. 124) nelle stesse pinacoteche di Brescia, dove tutto tra le ombre e le luci prende saldezza, mentre Cristo sbocconcella il pane. D'improvviso noi vediamo una scena chiusa, dove la luce ha determinazioni circoscritte, e l'ombra

si proietta, o di grado in grado s'affonda, con tale giustezza di passaggi da mostrarci nel maestro bresciano un precursore potente del naturalismo bassanesco. In questo studio preliminare di evidenze plastiche, di schiettezze figurative, par che la materia pittorica si purifichi e s'esalti. Si veda, tagliato dalla bianca luce del marmo d'una colonna, il nobile profilo del gentiluomo dal parapetto della scala proteso ad osservare la scena, la diffidenza sdegnosa dell'Apostolo a sinistra, lo sforzo di penetrare il mistero nel rude Apostolo a destra, con la faccia in penombra e i linea-

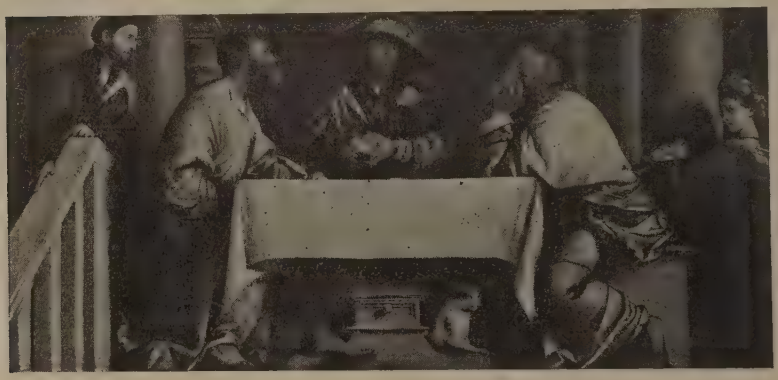


Fig. 124 — Pinacoteche Tosio e Martinengo, di Brescia. Moretto: *Cena in Emaus*. (Fot. Alinari).

menti slargati dall'osservazione intensa, cocciuta, il dibattito della luce sul dolce viso del misterioso Pellegrino. A un tempo, l'ambiente è costruito fra colonnati di foggia classica, ma con accenti naturalistici, quali il piede del tavolo di legno, la tovaglia di bianca tela frangiata, il gatto sul piede del tavolo, la servetta che proietta l'ombra della testa inghirlandata sulla colonna a destra. Altri accenti naturalistici si scorgono nell'*Ultima Cena* in San Giovanni Evangelista (fig. 125), ove il Savoldo par movere le teste ombreggiate, tocche da luci negli occipiti, sugli zigomi, sulle bozze delle fronti immerse per metà nell'ombra. Sul fondo marmoreo lombardesco, alla luce della finestra, che s'apre, come nel *Cenacolo delle Grazie* di Leonardo, dietro il

capo di Cristo, non si spiega la grandezza morale degli Apostoli creati dal genio vinciano. Anche figure estranee si aggiungono ad essi, che s'interrogano o si volgono al Redentore, esprimendo pena, diffidenza, dispetto. Il Bonvicino trasportò la rappresentazione da un Areopago al Refettorio, pur trovando in Giuda Iscariote, veduto da tergo, col braccio puntato rabbio-

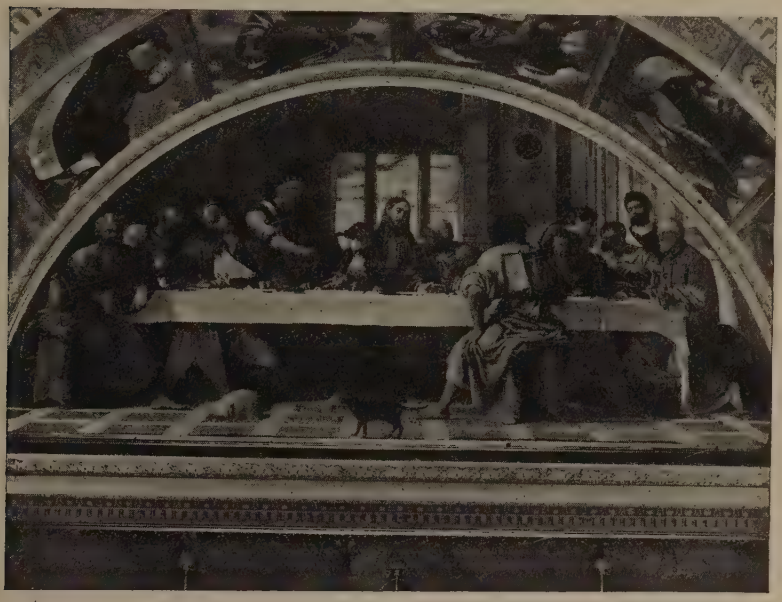


Fig. 125 — San Giovanni Evangelista, a Brescia. Moretto: *Ultima Cena.* (Fot. Alinari).

samente sur una coscia, mentre sente il mormorìo d'esecrazione dei compagni, la nota tragica. Anche in questa scena il pittore volge verso la capitale lombarda, pur non intendendo l'altezza della composizione leonardesca, nè sapendone interpretare il valor di pensiero. La scena drammatica, nel farsi naturalistica, nell'ammetter figure estranee, dell'oste e dei suoi adepti, perde l'unità spirituale. Gli animali stessi partecipano all'avvenimento, iniziandosi così la trasformazione bassanesca della solennità religiosa nella scena di genere.

La figura del portatore di vino, per la ricchezza del costume, può richiamarci, nonostante la differenza sociale, il ritratto di *Gentiluomo* della National Gallery con la data M.D.XXVI (fig. 126). Questi è ammantato di nero, con una manica rosso amaranto a sbuffi bianchi, berretto di un rosso di lacca opaco, adorno d'una placchetta d'oro smaltata con l'immagine di San Cristoforo. Bruno pallida è la carnagione del cavaliere poggiato al piedistallo d'una colonna, sopra uno sfondo di paese e di cielo cilestre.

Ancora il modulo delle figure nel *Cenacolo*, e il dominio savoldiano, si riflettono nell'*Assunta* del Duomo vecchio di Brescia, (fig. 127) con la luce argentea che le apre la grotta delle nubi, le circonda il capo di un clipeo cristallino, dà rasato splendore alle vesti; e fa che spumeggino intorno a lei le nubi, ove miriadi di cherubini prendon contorno, e volano gli angioli sui cavalloni del cielo. Sotto quella scurità turbinosa, squarciata da Maria, la terra con gli Apostoli sbattuti da ombre e luci par tra i vapori d'un incendio. Si dispongono, essi, a lati convergenti, angolarmente, ognuno per il più intenso contrasto chiaroscurale, alla maniera lombarda. Così i *Profeti* in San Giovanni Evangelista si torcono nei riquadri, più compresi del loro sforzo ginnastico che non di sciorinare i rotuli (figg. 128-138).

* * *

Ancor dominato dal Romanino si vede il Moretto nella pala d'altare depositata nelle pinacoteche civiche di Brescia dalla fabbriceria di Sant'Afra (fig. 139). L'abside si apre, e sotto gli oculi della volta appare, tra un saettìo luminoso, il gruppo imbarocchito della Madonna col Bambino e San Giovannino. Sulla terra le Sante Eufemia e Agnese descrivono due curve simmetriche coi loro corpi; a San Benedetto, in piviale verde con larga orlatura d'oro, fa riscontro San Paterio, in piviale amaranto a fioroni d'oro. Più determinata del solito è la zona bassa del paese, dal breve stilobate, approfondito lungo le rive d'un torrente, che s'arresta presso

Fig. 126 — Galleria Nazionale, a Londra.
Moretto: *Ritratto di gentiluomo.*
(Fot. Anderson).

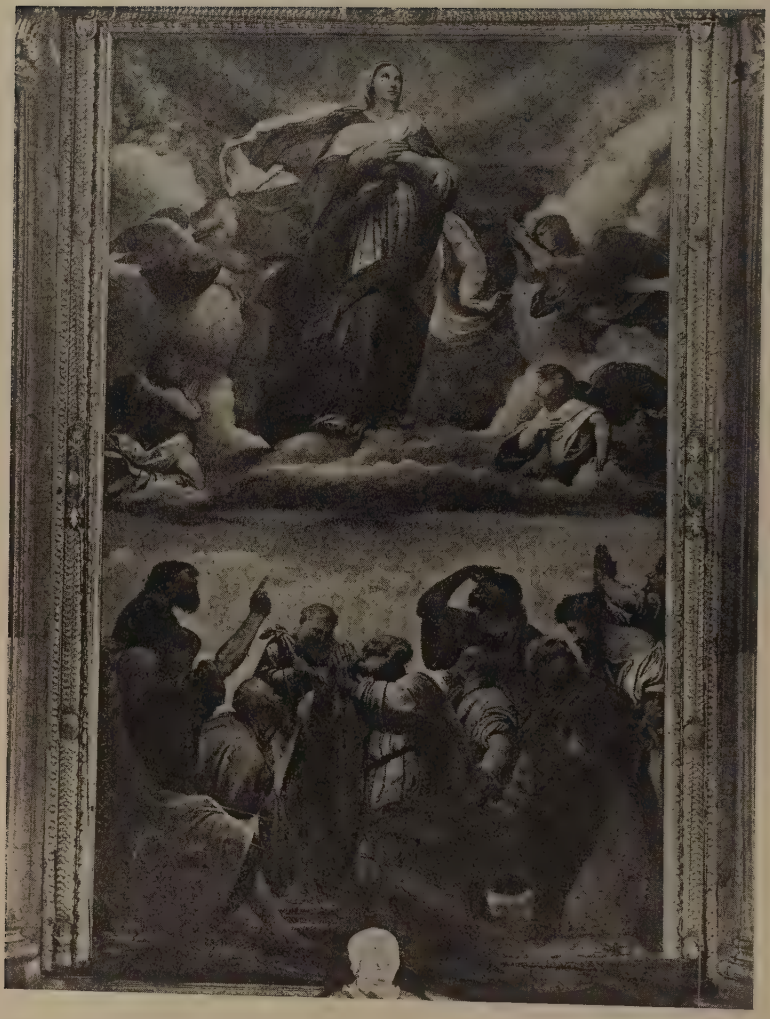


Fig. 127 — Duomo vecchio, a Brescia. Moretto: *L'Assunta*.
(Fot. Alinari).

Fig. 128 — San Giovanni Evangelista, a Brescia.
Moretto: *Zaccaria.*

Fig. 129 — Arcone della cappella del Sacramento.
San Giovanni Evangelista, a Brescia. Moretto: *Profeta.*
(Fot. fornita dalla Direzione delle Pinacoteche).

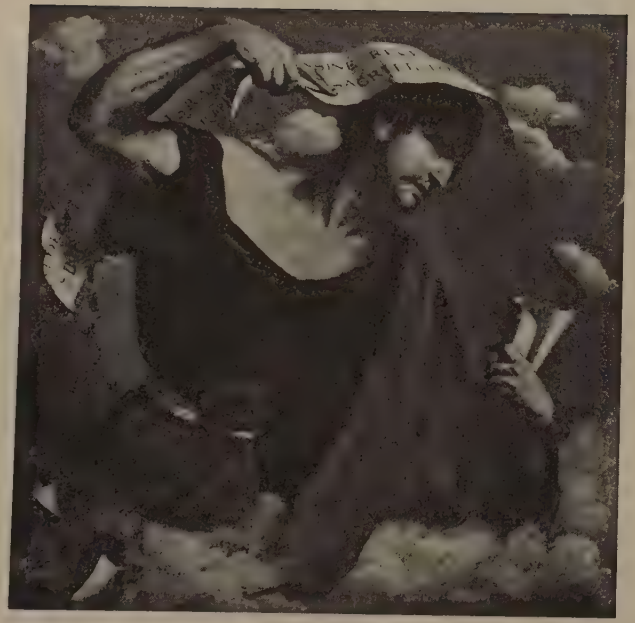


Fig. 130 — C. s., San Giovanni Evangelista, a Brescia.
Moretto: Altro *Profeta*.
(Fot. fornita dalla Direzione delle Pinacoteche).

Fig. 131 — C. s., San Giovanni Evangelista, a Brescia.
Moretto: *Abachuc*.
(Fot. fornita dalla Direzione delle Pinacoteche).

Fig. 132 — C. s., San Giovanni Evangelista, a Brescia.
Moretto: Altro *Profeta*.
(Fot. fornita dalla Direzione delle Pinacoteche).

Fig. 133 — C. s., San Giovanni Evangelista di Brescia.
Moretto: Altro *Profeta*
(Fot. fornita dalla Direzione delle Pinacoteche).

Fig. 134 — C. s., San Giovanni Evangelista a Brescia.
Moretto: Altro *Profeta*
(Fot. fornita dalla Direzione delle Pinacoteche).

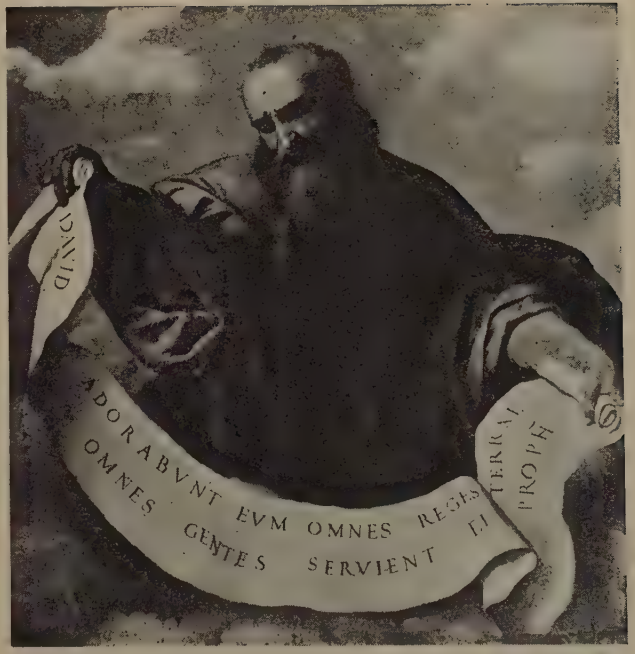


Fig. 135 — C. s., San Giovanni Evangelista a Brescia.
Moretto: Altro *Profeta*
(Fot. fornita dalla Direzione delle Pinacoteche).

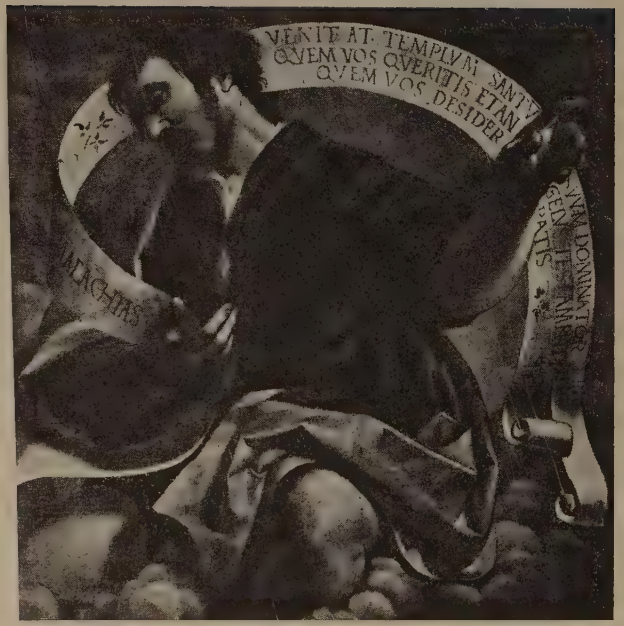


Fig. 136 — San Giovanni Evangelista a Brescia.
Moretto: *Malacchia*.

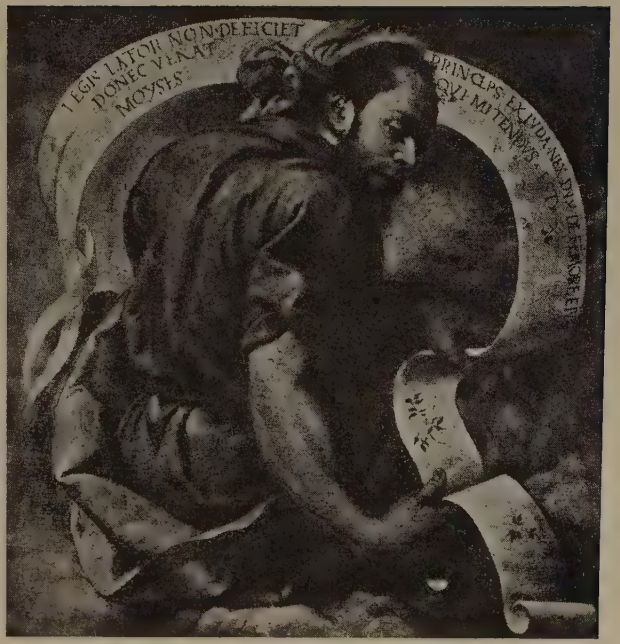


Fig. 137 — San Giovanni Evangelista a Brescia.
Moretto: *Mosè*.

un castello coronato di verde; e il verde spicca su rocce, e queste su lontani edifici, case, torri, fortificazioni, ai piedi di una cortina azzurra di colli. La morbidezza delle carni, i drappeggi soffici, il fare carezzevole del Moretto, si vengono concretando, ma a meglio rivelarne la personalità servì con l'esempio Tiziano che, oltre scioglierne la rigida simmetria, di-

Fig. 138 — San Giovanni Evangelista di Brescia.
Moretto: *Ezechiele.*

minuirne i contrapposti forzati, dette alle immagini levità maggiore, movimento più libero e animato, come se un'aria più fresca e viva fosse venuta a molcere le gravi figure sul cielo d'afa e di tempesta.

Una osservazione sempre più attenta degli effetti di luce, la morbidezza cresciuta dei panni, come di soffice felpa, può far classificare intorno a questo momento una serie di Santi, i due sportelli del Louvre (figg. 140-141) e i frammenti di polittico a

Fig. 139 — Pinacoteche Tosio e Martinengo di Brescia.
Moretto: Pala d'altare, già della fabbriceria di Sant'Afra.
(Fot. Alinari).

Fig. 140 — Musei del Louvre a Parigi.
Moretto: *I Santi Bonaventura e Antonio da Padova.*
(Fot. Alinari).

Brera. È curioso che in queste figure di Santi il Moretto sembra accogliere qualche influsso veronese, in ispecie del Cavazzola.

Fig. 141. — Musei del Louvre a Parigi. Moretto: *I Santi Bernardino e Luigi.* (Fot. Alinari).

La luce non è vivida neppure nell'ancona di San Francesco in Brescia, compiuta nel 1530, rappresentante i *Santi Marghe-*

rita da Cortona, Francesco e Girolamo (fig. 142). Un'abside con il catino aureo forma sfondo a Santa Margherita; ma l'oro non ha squilli per lei, e sembra avvolgerla blandamente, nel languore del suo effetto. Cala dall'alto la luce su San Francesco, ma come venuta da un fioco sole, da un cielo piovoso. Par che non abbia ancor forza, e appena serva a carezzare le languide figure.

* * *

All'apice dell'arte sua, il Bonvicino s'avvicina per ricchezza cromatica ai Veneti e a Tiziano. Esempi la pala di San Niccolò da Bari nelle Pinacoteche bresciane; la *Vergine in trono e quattro Santi* in Sant'Andrea di Bergamo; la *Madonna fra i Santi Antonio Abate e Sebastiano* nell'Istituto Städel a Francoforte.

Nella pala di San Nicola da Bari (figg. 143-144), i discepoli di Galeazzo Rovellio portano alla Vergine la mitra, le palle d'oro, i segni del Santo patrono. L'abside d'oro con la sua curva profonda sembra protendersi a recingere, abbracciare, isolare la figura del Santo nella sua calda penombra. La Madonna in trono col Bambino che l'accarezza è divenuta sorella delle Madonne tizianesche: la liscia materia s'è intenerita; il calore del Vecellio, penetrato nelle carni vive, addolcisce le teste dei due graziosi fanciulli sotto il manto di Niccolò, e ne schiara le luminose vesti verdemare.

A questo periodo dei forti scuri e delle intense proiezioni d'ombre appartiene la *Santa Famiglia con San Giovannino* nella Galleria dell'Accademia Carrara a Bergamo (fig. 145), che per il languore delle espressioni, nonostante l'intensità del chiaroscuro ancor memore del Foppa, fa pensare al Moretto come a un Luino bresciano. Ma, sempre più forte e poderoso di modellato, il pittore, nella Fabbriceria di Comero in quel di Brescia, spalanca le braccia di *Sant'Antonio Abate* (fig. 146); e par che la fiamma ardente sulla mano ne accenda la barba e guizzi sul raso dell'abito e sul tessuto aureo del paludamento.

Nella pala di Sant'Andrea a Bergamo (fig. 147), il Moretto, curvando la Vergine dal trono verso un Santo martire, unisce,

come nel quadro di San Nicolò, in sacra conversazione, la *Donna del cielo coi Santi della terra*, e fa che il puttino s'agiti simil-

Fig. 142 — San Francesco di Brescia.
Moretto: *Santi Margherita da Cortona, Francesco e Girolamo.*
(Fot. Alinari).

mente a quello sopra descritto; sembri anzi in procinto di sgusciare dalle braccia materne con un impeto che verrà meno

poi ai divini fanciulli del Moretto. I quattro Santi in basso son disposti due a due: e par che s'aggirino sopra un piano tondo,

Fig. 143 — Pinacoteche Tosio e Martinengo di Brescia.
Moretto: Pala di *San Nicola da Bari e i discepoli di Galeazzo Rovellio.*
(Fot. Alinari).

col perno nella fruttiera che vi è deposta; due sono visti da tergo di sfuggita, e non hanno corrispondenza con gli altri due dal-

Fig. 144 — Pinacoteche Tosio e Martinengo di Brescia.
Moretto: Particolare della pala suddetta.
(Fot. Alinari).

l'opposto lato. Si china la Madre di Dio ad ascoltare benigna il Santo cavaliere, che passa a braccetto del distratto compagno in armi. S'agita il divin Bambino, guardando al crocione che gli nasconde il profilo di Sant'Andrea, mentre la Santa martire, presso l'Apostolo, si volge come il beato Cavaliere a riscontro,

Fig. 145 — Galleria dell'Accademia Carrara di Bergamo. Moretto: *Santa Famiglia.* (Fot. Alinari).

e occhieggia fuori del quadro. La massa dei marmi a fondo dell'altare (pilastri e specchî e colonne, una colonna tronca a destra, una intera a sinistra) gravita col suo maggior peso da questa parte, anche per la gran croce di Sant'Andrea, così da suggerir un'idea di moto della scena verso manca. Più che dell'equilibrio della composizione, il Moretto sembra impensierirsi di proiezioni d'ombre dalle figure e dal crocione di Sant'Andrea sui marmi; e valersi del gioco pesante degli scuri per rilevar più bianco, più

argentato, il drappo a fiorami che cade giù dall'altare, formando anch'esso un rettangolo d'ombra. L'intenerimento avvertito

Fig. 146 — Fabbriceria di Comero (Brescia. Moretto: *Sant'Antonio Abate.* (Fot. Brogi).

nella pala di San Nicolò da Bari comincia a venir meno per tutti quegli sbattimenti dei bianchi rasati e degli scuri di velluto.

L'ancona con la *Madonna in trono e i Santi Antonio Abate e Sebastiano*, nell'Istituto Städel, a Francoforte (fig. 148), ci

Fit. 147 — Chiesa di Sant'Andrea a Bergamo. Moretto: Pala di *Sant'Andrea*. (Fot. Alinari).

mostra la composizione sotto un'abside dal catino a racemi d'oro sulla grigia pietra, a seconda del costume veneziano.

Fig. 148 — Istituto Städel di Francoforte.
Moretto: *Madonna con i Santi Antonio e Sebastiano.*
(Fot. Bruckmann).

Siede sul drappo verde oliva, che il sole imbionda agli orli, un angiolo degno del Romanino, tanto è morbido e tenero nella gamma d'ori che s'increspano sulla veste gialla e tra il velo d'ombra della testa china in ascolto, con lo sguardo fuggitivo, tremulo, mesto, come la luce che sfiora il volto e la molle mano, e s'inargenta sul biancazzurro dell'ala. L'angioletto pensoso è la chiave luministica del quadro, basato sopra una ineffabile armonia di grigi argentei.

Chiara, accanto alla ramigna testa possente di Antonio Abate, s'innalza la Vergine, che ha per fondo, nell'architettura di pietra bigia, un drappo d'argento, su cui bianche luci e ombre grige passano come vaporose ombre di nubi nel cielo. La testa d'Antonio stacca, nel suo calore di tono, dal freddo grigio; e il suo occhio penetrante si vela di stanchezza. Ombre di nuvole e chiarori lunari corron sul drappo, mentre dal tappeto verde che veste i gradi del trono sprizzano luci bionde.

La personalità del Moretto si determina quasi compiutamente nell'*Incoronazione della Vergine*, ornamento della chiesa dei Santi Nazzaro e Celso (fig. 149). San' Michele trafigge il demone; pregano i Santi Giuseppe, Francesco e Nicola da Bari, fissi in alto a Maria, che, umile e commossa, riceve la corona dal Redentore. Ancor savoldiano è Giuseppe, visto di traverso: massa scura, rupe ferrigna dietro il femmineo San Michele marezzato di luci argentee; e in tutto il resto è il Moretto dolce, pacato, nel fruscìo delle sete e dei rasi, pieno di sacra unzione, di luccichii, di molle e tenera grazia. Nella festosità del cielo e della terra, nella blandizie dei colori, la Vergine, entro la conca celeste, fra grappoli di cherubini, riceve la corona. Si muove di traverso Gesù, s'inchina Maria angolarmente, formando un gruppo che riecheggia delle angolarità delle figure di Santi in terra; dietro il gruppo divino la conca del cielo si purifica, si schiara; e i cumuletti delle nubi, nidi di cherubini, si ritraggono da quel centro luminoso lungo la centina formata dalla luce. Non più, come nell'*Assunta*, la scurità del catino fa meglio rifulgere la divina Madre; qui la luce sale dal fondo, e s'accentuano i chiarori me-

Fig. 149 — Santi Nazzaro e Celso di Brescia. Moretto: *Incoronazione della Vergine.* (Fot. Alinari).

tallici sul davanti. Vien meno anche sulla terra ogni contrasto violento; e nella luce più diffusa rifulgono, come in terso cristallo, le vesti dell'Arcangelo Michele splendente come il risvolto del manto della Vergine in gloria. Il Moretto trova sempre meglio la propria via, non solo nella composizione dello spazio, ove sembra precorrere Paolo Veronese, ma nella creazione dei tipi, ad esempio nel San Michele, efebo col volto femmineo, ombrato dalla bionda zazzera, coronato di fiori, che, calpestando il demone, abbassa gli occhi, e par sopito in un sogno d'amore.

In un'altra pala d'altare (fig. 150), a Santa Maria Maggiore di Trento (1540), egli dispose i quattro Dottori della Chiesa, due seduti, due in piedi, e in mezzo a loro, a bisettrice del loro angolo, San Giovanni (?) con l'aperta Bibbia. La Madonna in gloria continua a mostrarsi in corrispondenza per i gradi del colore con le figure in basso; e anche le nuvole che la circondano sono in rapporto con le altre che s'innalzano dalla terra; ma quantunque il gruppo divino meglio si disegni sul trono di nuvole, è sempre disposto a fatica, con quelle teste alate di cherubi attorno, a distanze quasi uguali l'una dall'altra,[1] e con quei due che tirano a sè lo strascico del manto e il drappo attorcigliato del Bambino. Probabilmente si consigliò il Moretto a trovar partiti più decorativi in alto; a non inframmettere, contro ogni consuetudine artistica e iconografica, l'Apostolo fra i quattro Dottori della Chiesa; a crescere anche il modulo o lo squadro delle proporzioni dei Dottori, della Vergine, di tutti; ed egli ripetè la composizione, dipingendo lo stesso soggetto riveduto e modificato (fig. 152), nell'ancona ora a Francoforte s. M. (Istituto Städel). Grande e festosa è la pittura, ove la placida bellezza lombarda del Moretto si appara di magnificenza, con broccati d'amaranto e d'oro. Fresco e pacato s'apre l'azzurro del cielo con soffici nuvole bianche, e sembra più dolce e più chiaro per contrasto coi festoni di cupa verzura.

---

[1] Anche un'altra ancona d'altare, a Brera, raffigurante la *Visione della Vergine col Bambino e i Santi Francesco, Antonio Abate e Girolamo*, è di questo tempo circa: vi si scorgono le teste alate di cherubini disposte con la regolarità già accennata (fig. 151).

Fig. 150 — Santa Maria Maggiore di Trento.
Moretto: Pala con *Quattro Dottori della Chiesa.*
(Fot. Alinari).

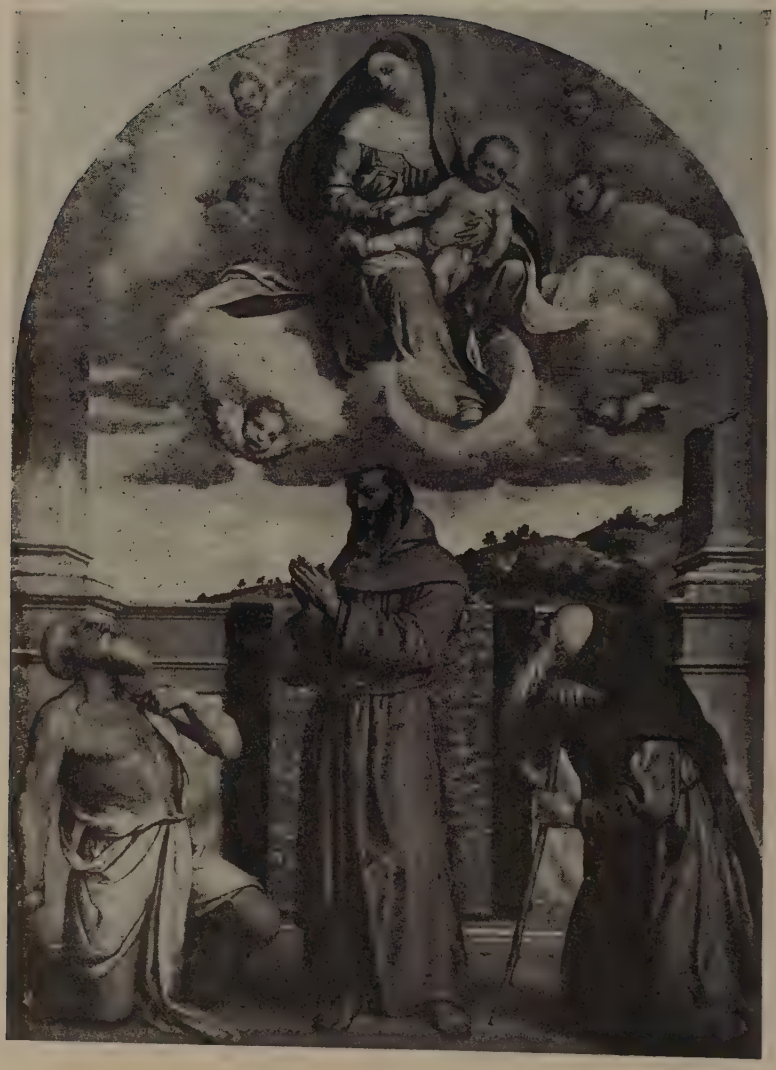


Fig. 151 — Brera a Milano.
Moretto: *Visione di Maria e i Santi Francesco, Antonio e San Girolamo.*
(Fot. Alinari).

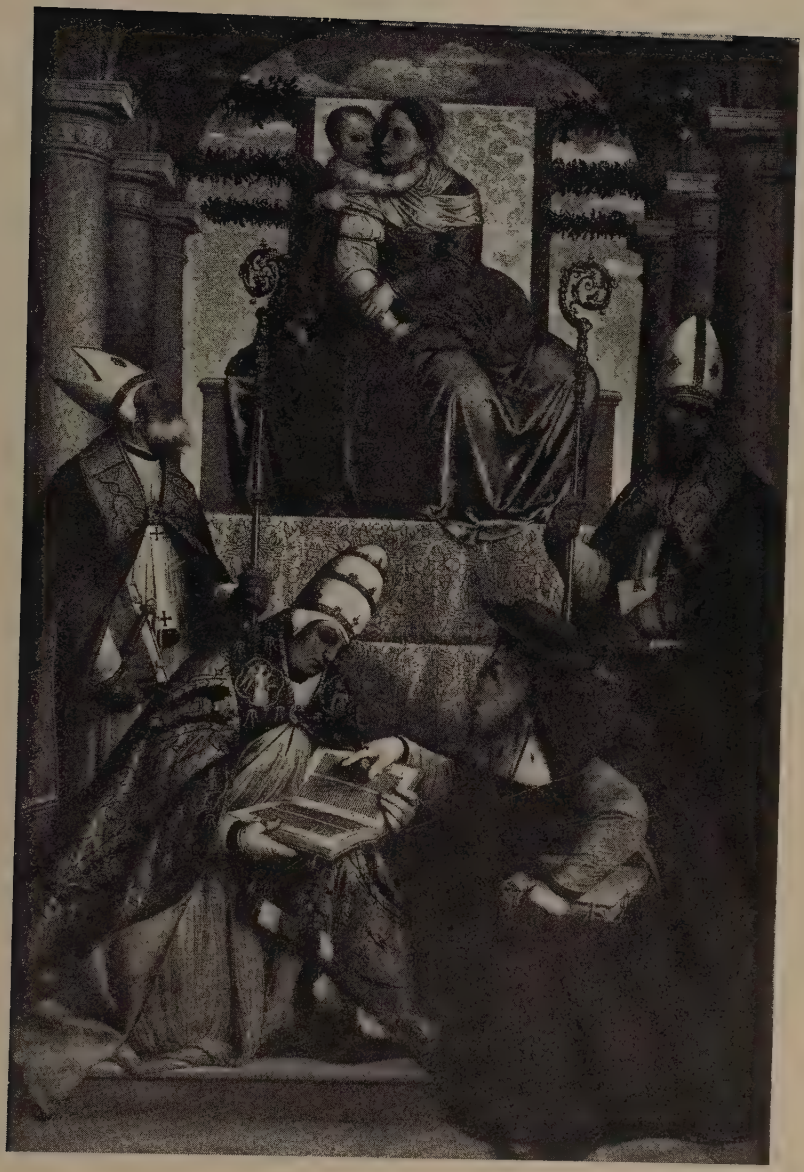


Fig. 152 — Istituto Städel di Francoforte.
Moretto: *Madonna in trono e i quattro dottori della Chiesa.*
(Fot. Bruckmann).

La gamma degli argenti, nel quadro ove tutto s'accorda alle note plumbeo argentine delle colonne e dei drappi sciorinati sui gradi del trono, si schiara verso l'alto; e la tonalità più leggera è quella del drappo sullo schienale del seggio. L'ornamento di grossi rami fronzuti, stampati su quel drappo con meravigliosa finezza d'impronta, in tono impercettibilmente più scuro, è un saggio della virtuosità di pennello propria al pittore, qui all'apice dell'arte sua. Ed ecco il manto cardinalizio di San Girolamo bruciare nell'ombra del fondo, e il camice di papa Gregorio arrossarsi al rosso di quella stoffa. Al confronto col quadro antecedente, tutto più risuona di magnificenza, tutto diviene più morbido: per evitare ogni crudezza il pittore si vale di leggeri spostamenti; ad esempio, girando la testa di Sant'Ambrogio, evita il crudo taglio della mitra. Ma nonostante tanti sforzi, la primitiva composizione era più arieggiata, meno macchinosa e men piena.

A questo periodo appartiene il quadro con la *Visione della Vergine e di Sant'Anna, del Bambino e di San Giovannino, a due Santi Camaldolesi inginocchiati nel piano* (fig. 153). La visione porta gli echi della *Sant'Anna* di Leonardo e della *Vergine delle Rocce*; ma il compositore, fattosi macchinoso, ha bisogno di riempire gli spazi, di non lasciar vuoti; e così fa aggirar dal vento drappi in alto, e comparire, sotto il massiccio gruppo, nei cuscini delle nuvole, un angelo al centro del quadro, con una cartella.

Nella pala di San Giorgio in Braida a Verona, del 1540 (fig. 154), di un anno posteriore al quadro dei *Fanciulli protetti da San Nicola di Bari*, il Moretto trova difficoltà a disporre le Sante; e ricorre a far poggiare un piede di Santa Cecilia più su dell'altro, secondo una positura a lui consueta, e a volgere due figure di Martiri una quasi di fronte, una quasi da tergo; altre due seggono a destra e a sinistra nel davanti, senza che risulti dalle vaghe donzelle una corona, e lo spazio sia composto, intrecciato, unito. In alto poi il Moretto, sciorinando drappi e il manto della Vergine, cerca di riempire i vuoti, non di trovare un partito decorativo men di ripiego.

Fig. 153 — Galleria Statale di Berlino.
Moretto: *Visione della Santa Famiglia a due Santi Camaldolesi.*
(Fot. Hanfstaengl).

Fig. 154 — San Giorgio in Braida di Verona.
Moretto: *La visione della Vergine a cinque Santi Martiri.*
(Fot. Alinari).

Il manto della Vergine non è più azzurro, ma di un soave bigio argento che in sè raccoglie la luce fredda delle nuvole. Santa Caterina in primo piano è coperta di un manto di broccato d'oro, e anche il rosa della sua veste s'indora; Sant'Agnese, a ri-

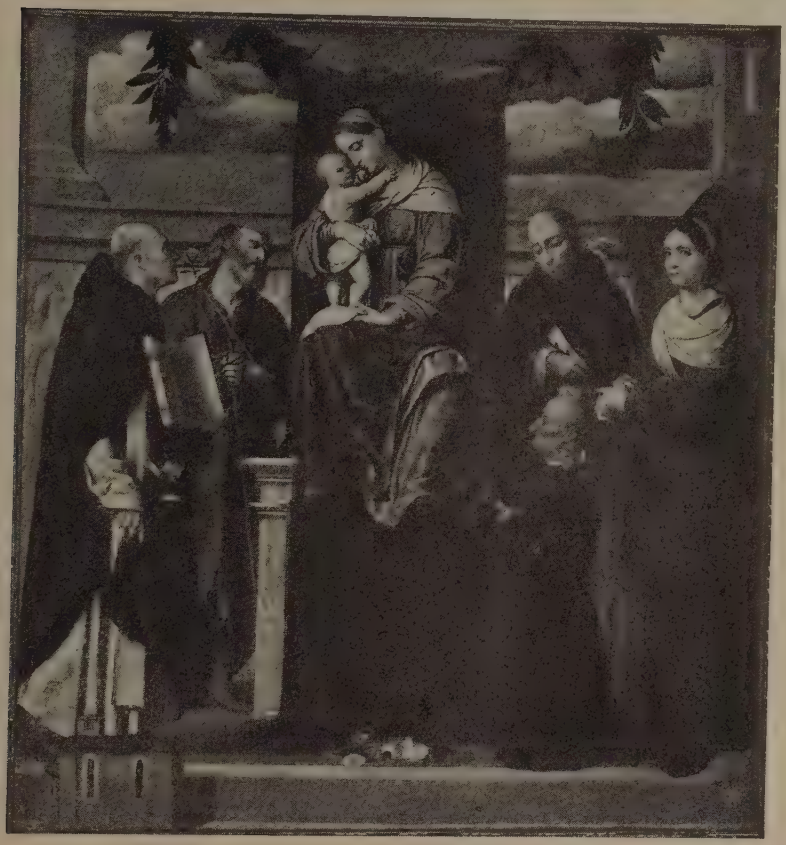


Fig. 155 — Ospedale di Orzinovi. Moretto: Pala d'Altare (Fot. Brogi).

scontro, ha la veste aurea sotto la bianchezza del manto. Tutte le figure, con i volti di raso fine, ombrato delicatamente, lumeggiato da argentei chiarori, con l'anima mite di Agnese che carezza l'agnellino, sono sorelle della Vergine Maria gloriosa nei cieli, pensosa nella gloria; sono andate al martirio con la preghiera

sulle labbra, invocando pace, spargendo sulla terra gigli e rose. La vergine Cecilia ha saputo di Raffaello, ma il pittore non ha rinunciato a darle quella tenerezza, quella dolcezza cerchiata di malinconia del tipo femminile lombardo, che l'Urbinate, fattosi romano e scultorio, faceva tacere acuendo la divina ispirazione della Santa. Moretto ha voluto comporre le sue regine di bontà e d'amore con i fiori della bellezza lombarda.

Più semplicità spiega ad Orzinovi (fig. 155), in altra pala d'altare, ove Santa Caterina prende l'aspetto che si svolge con opulenta ampiezza nel gran quadro del Museo storico artistico di Vienna: *Santa Giustina adorata da un gentiluomo* (fig. 156). China gli occhi languenti la Santa, alla preghiera d'amore del gentiluomo supplice, sofferente di desiderio. È un duetto d'amore all'alba di un giorno tranquillo. Teneramente velate sul cielo azzurrino strisciato di bianche nubi son le carni della Santa, che, nel suo incesso maestoso e grave, sembra riverberar dal manto chiarori biondi sul terreno. Il colore è sempre più tirato, rasato, che non nei maestri veneziani, e anche il paese, da vicino, ha del raso, mentre si avvolge di nebbia nel lontano. Il broccato d'oro del manto della Santa sembra cuoio a stampa, nel suo baglior soffocato, mentre la seta della veste, tra il rosa e il viola, è tutta oscillazioni di luce.

* * *

Circa il tempo della *Santa Giustina*, il pittore compose il *San Benedetto* della Galleria di Budapest (fig. 157), placido, col volto rosato di fratacchione sopra la tenda di un verde aureo, di grana ricca, densa, preziosa, variata a gradi dal muschio alla filigrana d'oro. Dipinto questo Santo, che probabilmente è un ritratto costretto entro lo schema dei tipi suoi consueti, il Moretto si avvicina al principe dei ritrattisti, Giambattista Moroni, con la figura di un *Adoratore* nella Galleria di Londra (fig. 158). Ma la festosità delle sue opere più ricche di splendore cromatico si manifesta appieno in un altro ritratto di *Gentiluomo seduto* (fig. 159), visto di traverso, con la testa poggiata sul braccio destro che

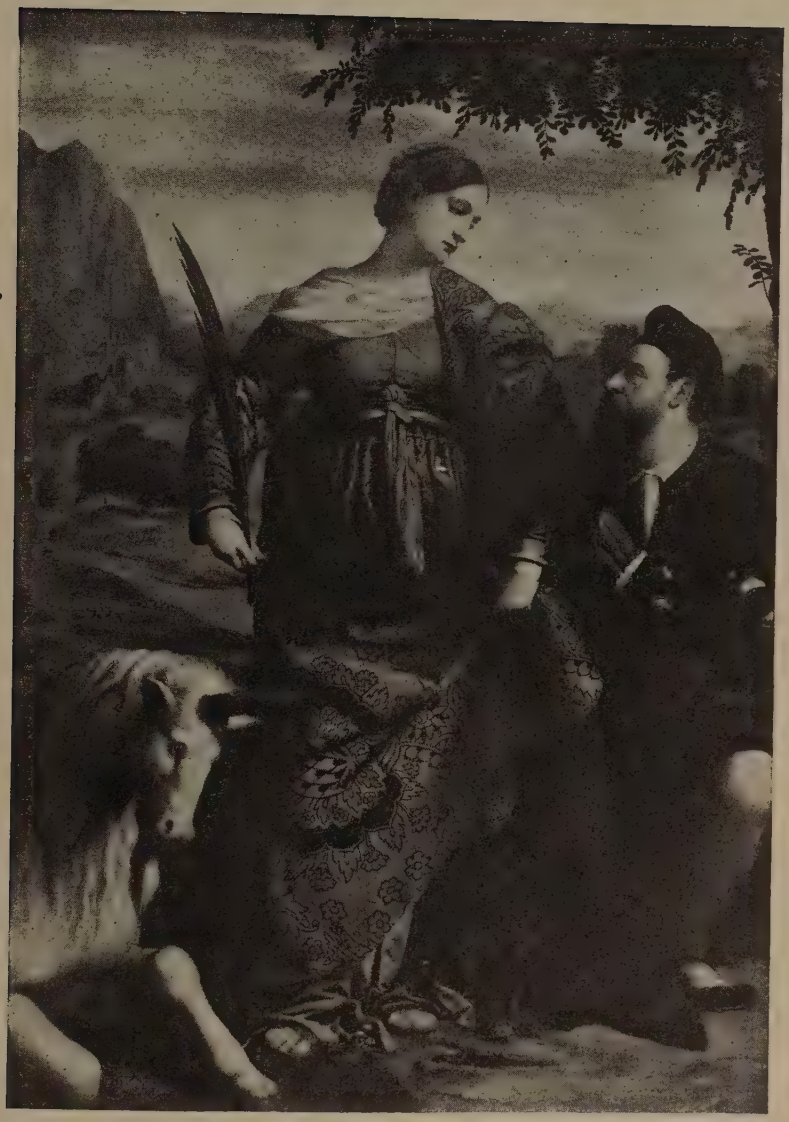


Fig. 156 — Museo storico artistico di Vienna.
Moretto: *Santa Giustina adorata da un gentiluomo.*
(Fot. Wolfrum).

punta sopra cuscini di un rosa violaceo stinto, orlati d'oro vecchio. Una veste di velluto verde azzurro con ricami e bottoni d'oro, un manto d'ermellino, un berretto nero con moschette auree e piume bianco azzurre, compiono l'abbigliamento. Stacca la figura dalla cortina a grandi fiorami rosso granato su trame

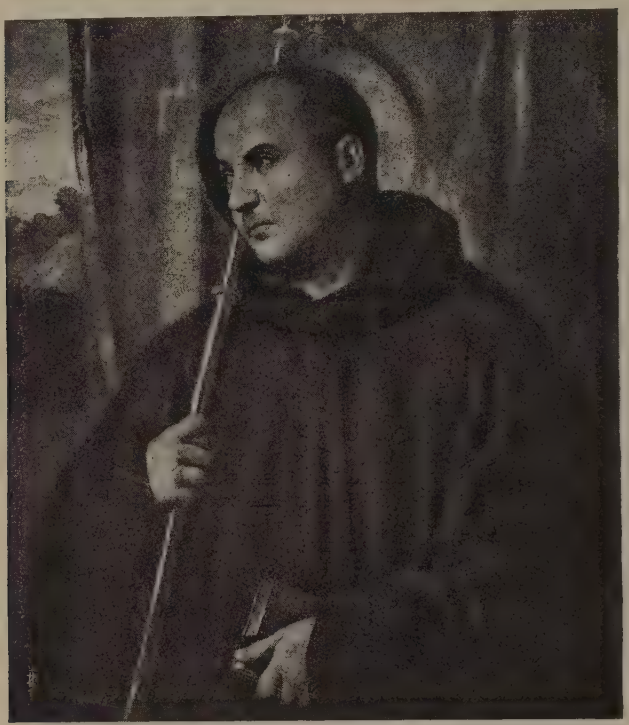


Fig. 157 — Galleria Statale di Belle Arti, a Budapest.
Moretto: *San Benedetto.*
(Fot. Haufstaengl).

d'oro; e il roseo volto, come l'oro leggiero della tenda e il delicato rosa dei cuscini, si bagna di pallida luce.

Anche i ritratti delle dame frescati in una stanza di Casa Martinengo (fig. 160-161) appartengono a questo periodo lussureggiante dell'arte del Moretto. Le dame della Casa seggono su muriccioli coperti da tappeti orientali, di qua e di là da chioschi ornati

a festa. Sulla compattezza e il caldo tono dei tappeti, brillano rossi di fuoco; sui chioschi corron ghirlande di verzura e di fiori, di rose bianche e rosse. I muriccioli sono a limite delle ville dei Martinengo, davanti a vaste campagne, edifici argentati, colli

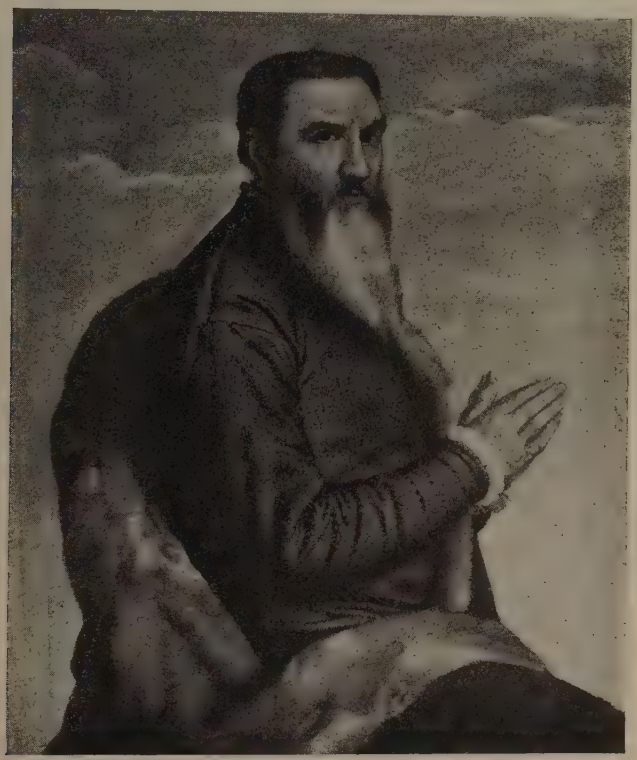


Fig. 158 — National Gallery, a Londra (già Collezione Layardo).
Moretto: Ritratto di *un Adoratore.*
(Fot. Alinari).

come veli azzurri, piani azzurrini stinti. Per dare la topografia dei luoghi, il Moretto dimenticò i suoi studi di paese; ma i ritratti delle dame, superbi figurini del Rinascimento, quantunque guasti, anche per l'incendio che si sviluppò nella sala, ci mostrano il pittore non libero dagli influssi di Savoldo e del Romanino.

Si affacciano, le belle castellane, tra i fiori, all'aperto, e guardano avanti a sè, carezzando il favorito cagnolo, agitando i ventagli di piume: guardano e sognano nella gran pace della sera

Fig. 159 — National Gallery, a Londra.
Moretto: Ritratto di *Gentiluomo*.
(Fot. Anderson).

vicina, agli ultimi lumi del tramonto. La decorazione sorprende, così ricavata dalla vita contemporanea, dalla famiglia Martinengo, di cui il Moretto espone, più del blasone superbo, più d'ogni impresa magnifico, il fior di bellezza delle dame, ornamento della nobile casa.

Simile ai ritratti delle signore Martinengo, si vede a Vienna quello di *Giovane donna con ventaglio* (fig. 162): le carni ancora rasate, le sete, i velluti, hanno ondeggiamenti, fruscii di luce; e la luce, nel corsetto, par intrecciar le righe di un rosso violaceo;

Fig. 160 — Casa Martinengo, Brescia.
Moretto: Affreschi con i ritratti delle *Dame di casa Martinengo.*
(Fot. dell'Ist. It. d'Arti Grafiche).

nella gonna, dibattersi interpretando il movimento delle sete come uno stormir di foglie alla brezza.

* * *

Dopo il periodo delle forti ombre, il Moretto comincia a sostare; o ristampa i suoi tipi consueti, in ispecie quello ovoidale dei volti muliebri; o si studia di ottener movimento, piegando, ripiegando figure, sbracciandole. Abbiam già veduto, nel *Sant'Antonio Abate*, questa ricerca giungere allo sgangherato; come farà anche in seguito, nell'allegoria della *Fede che presenta l'Euca-*

ristia (fig. 163). Nelle pale d'altare, egli ha bisogno di piegare, di assidere, d'inginocchiar i Santi o le Sante, da una parte e dal-

Fig. 161 — Casa Martinengo, a Brescia. Moretto: Affreschi con i ritratti suddetti. (Fot. dell'Ist. It. d'Arti Grafiche).

l'altra, sul suolo. S'incammina, il Moretto, a gran passi, verso uno stucchevole manierismo.

A Brescia, in San Clemente (fig. 164), è una pala con i *Santi Paolo e Girolamo* in contrapposti d'ombre: l'uno scende i gradi dell'altare, volgendosi a guardar in alto; l'altro li sale, adorando. Anche queste figure sembran disposte a mulinello, e troppo acco-

Fig. 162 — Vienna. Moretto: *Ritratto di donna con ventaglio.* (Fot. Wolfrum).

state al basamento dell'altare per poter guardar in alto alla scena, al piano del trono, che si è esteso così da far posto a Santa Chiara offerente il giglio alla Vergine, e a Santa Caterina in atto di ricevere l'anello dal Bambino. Il raccordo, che manca nel piano terreno, è invece nel gran triangolo formato, sul largo piano supe-

Fig. 163 — Galleria del Romitaggio, a Leningrado.
Moretto: *Fede che presenta l'Eucaristia.*

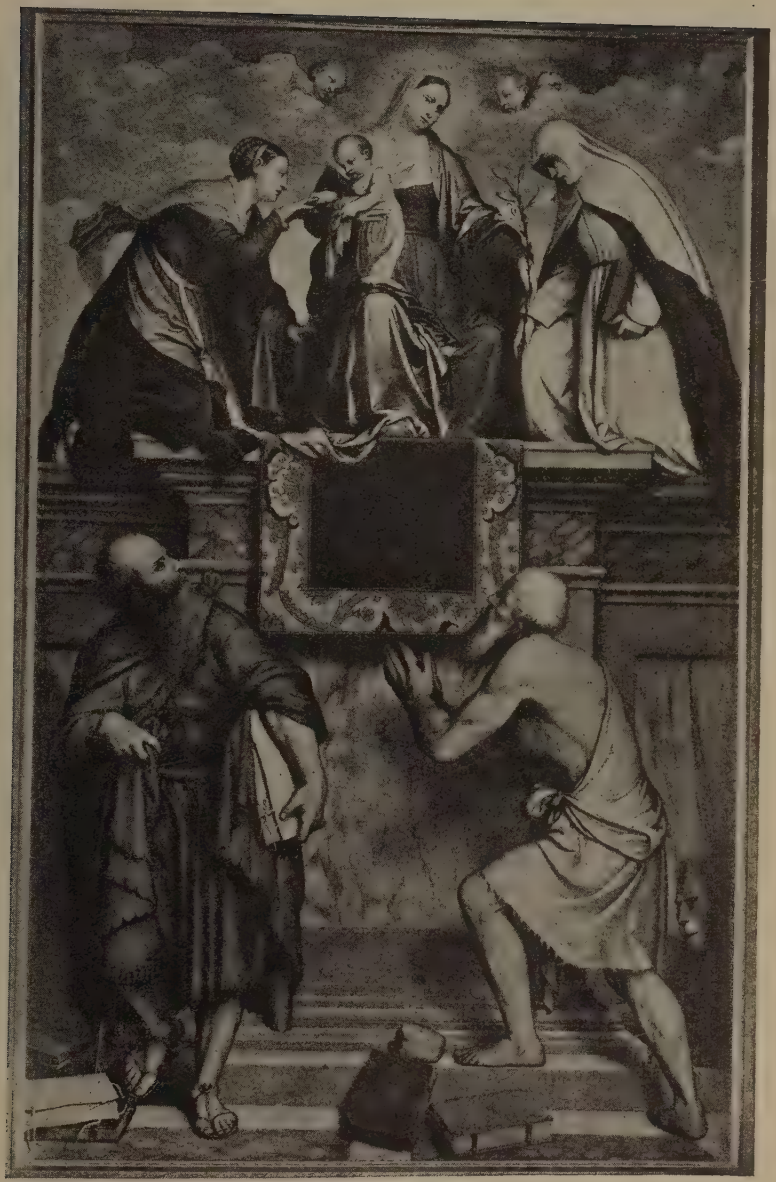


Fig. 164 — San Clemente, a Brescia. Moretto: pala con i *Santi Paolo e Girolamo.*
(Fot. Alinari).

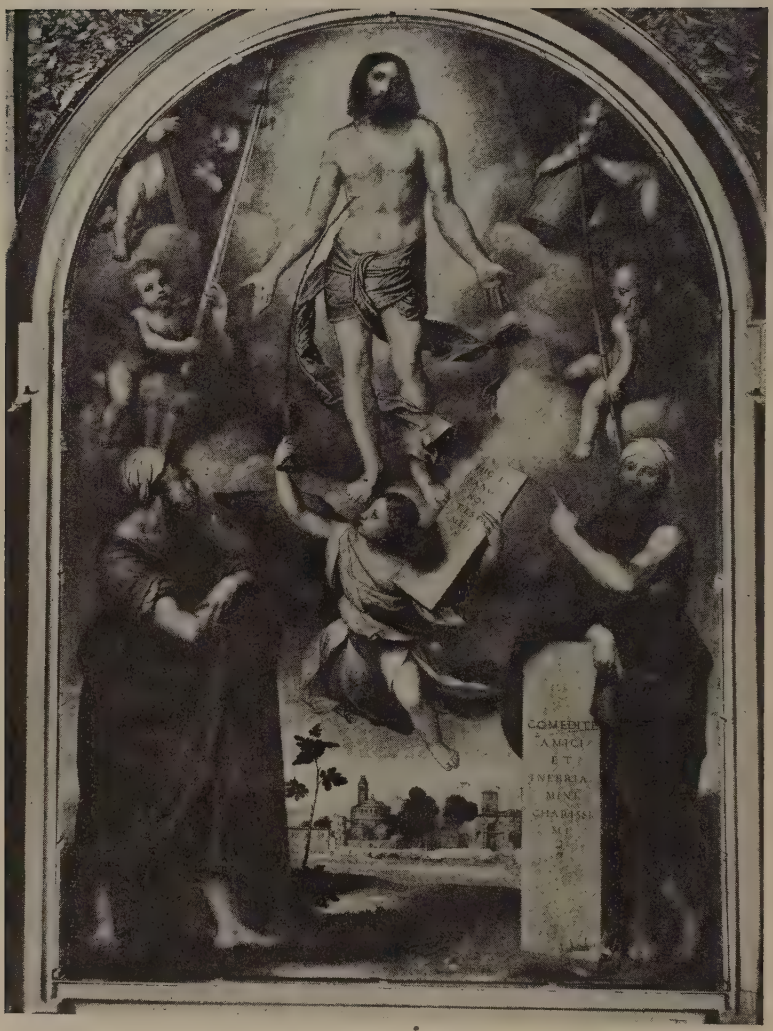


Fig. 165 — Chiesa dei SS. Nazzaro e Celso, a Brescia.
Moretto: *Apparizione di Cristo tra i Profeti Mosè e Davide.*
(Fot. Alinari).

riore dell'altare, dalle figure che distaccano unitamente dal fondo frangiato di nuvole; ma, come sempre, il Moretto trova ardua ogni costruzione compositiva; e lo spazio celeste è troppo breve,

Fig. 166 — Chiesa di S. Cristo, a Brescia.
Moretto: *SS. Pietro e Paolo reggenti la Chiesa.*
(Fot. Brogi).

il basamento enorme. Rapidamente egli decade, senza lena di pensiero. Non sembra, quasi, di riconoscerlo nell'*Apparizione di Cristo tra i Profeti Mosè e Davide* (1541), di architettura faticosa, come se tutto fosse stato composto per una rappresentazione teatrale (fig. 165).

Fig. 167 — San Clemente, a Brescia. Moretto: *Orsola e le compagne.* (Fot. Alinari).

Fig. 168 — Museo Artistico Municipale, a Milano. Moretto: *Orsola e le compagne.* (Fot. Alinari).

Il pittore si serve dei suoi vecchi canovacci per far presto, come si può vedere a San Cristo, nei *Santi Pietro e Paolo che sostengon la Chiesa* (fig. 166), ove son trasformati in cariatidi i Santi che abbiam veduto a San Clemente. E i moduli delle Sante si ripetono: divengon melense le regine di San Giorgio in Braida nelle *Orsoline* di San Clemente (fig. 167) e nelle altre del Museo Artistico Municipale di Milano (fig. 168). Par che il Moretto si rialzi alquanto con la *Cena in casa del Fariseo* (1544),

Fig. 169 — Chiesa della Pietà, a Venezia. Moretto: *Cena in casa del Fariseo.* (Fot. Anderson).

della chiesa della Pietà a Venezia (fig. 169), riecheggiando ancor il Romanino, ma sempre più facendosi inespressivo e sconnesso. Sfoggia marmi nell'architettura di una villa veneta del Cinquecento; ma là, in quel loggiato col fondo di una pergola e delle siepi di un viridario, pone figure troppo grandi per l'ambiente che divien basso, stretto, posticcio, rivelando la tendenza finale del Moretto a slargar forme, a ingrandir proporzioni. Vedasi quel che sia divenuta la formosa *Madonna* del Paitone (fig. 170). A un tempo, il languido tipo muliebre si altera e volge al classico per l'estendersi degli influssi di Giulio Pippi nell'arte del Bonvicino. La riduzione del tipo morettiano a quello dell'agghindata signora che ascolta la vecchia prima d'inoltrar nella sala del

banchetto, si vede nella *Salomè* (fig. 171), che si presenta con lo scettro di regina, separata dal campo dell'azione macabra,

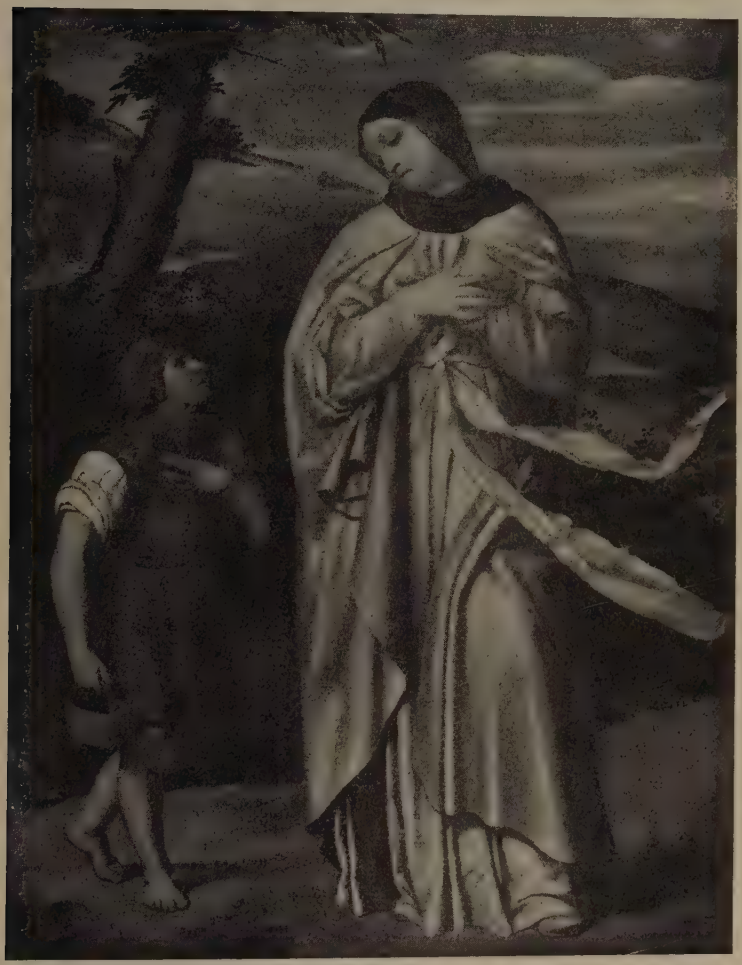


Fig. 170 — Santuario, a Brescia (Dintorni).
Moretto: *Madonna del Paitone che appare a un sordomuto.*
(Fot. Alinari).

sopra un fondo d'alloro: non la danzatrice, ma una donzella con poca vita; non la tragica portatrice della testa recisa, ma

una reginetta da commedia, che niuno riconoscerebbe se non si appoggiasse al marmo con l'iscrizione dichiaratrice dell'esser suo.

Fig. 171 — Pinacoteca Tosio e Martinengo, a Brescia.
Moretto: *Salomè.*
(Fot. Alinari).

Il dolce tipo languente dell'antico Moretto si trasforma sempre più, come si vede in *Santa Cecilia e altre Sante* della

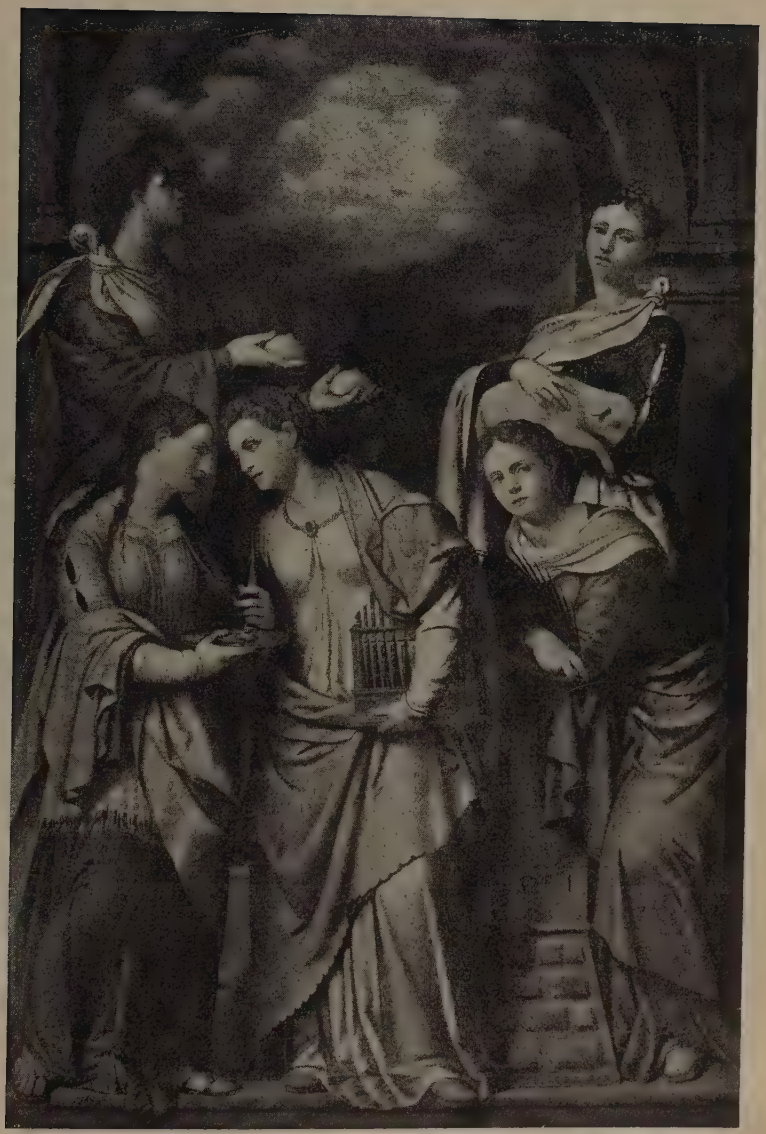


Fig. 172 — San Clemente, a Brescia. Moretto: *Santa Cecilia e altre Sante.* (Fot. Alinari).

chiesa di San Clemente (fig. 172), con una regolarità da manichino, senza vivezza, con gli sguardi miopi, con espressioni svigorite.

La visione di Giulio Romano ha distrutto ogni veneta freschezza; e tutto si lustra, s'arrotonda, si fa materiale. Nella *Caduta della manna* (fig. 173), in San Giovanni Evangelista, l'esempio di Giulio si palesa disastroso. Quando si noti poi l'uguale

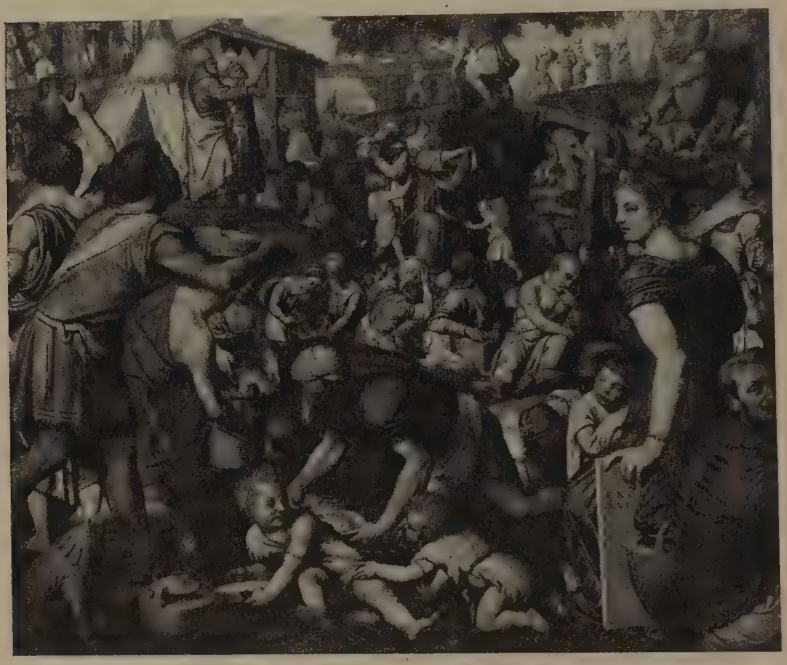


Fig. 173 — San Gio. Evangelista, a Brescia. Moretto: *Caduta della manna*. (Fot. Alinari).

sforzo angosciato degli occhi di Maria e di Maddalena, di Giovanni d'Arimatea e di Giovanni Apostolo nella *Pietà* del 1557 a New York (fig. 174), in quei personaggi ingrossati della tragedia sacra, in quei giganti di piombo, si deve convenire che ogni bellezza d'arte era sfiorita. Il modulo largo delle figure della *Pietà* si ritrova nell'*Adorazione dei Pastori* (fig. 175) della Galleria Martinengo, dove l'imitazione del Romanino non va più in là delle dimensioni, anzi della dimensione di larghezza.

Fig. 174 — Metropolitan Museum, a New York. Moretto: *Pietà*.
(Per cortesia della Direzione del Museo).

Fig. 175 — Pinacoteca Tosio e Martinengo, a Brescia.
Moretto: *Adorazione dei Pastori.*
(Fot. Alinari).

* * *

Placido, tenero, languido, il Moretto [1] si trovò tra il cavalleresco Romanino, piumato e corrusco come capitano di una schiera di lanzi, focoso come il suo destriero, e Gian Girolamo Savoldo, solenne evocatore di Santi tratti a forza di scalpello dalla roccia di basalto. Dall'uno prese le piume e i fuochi, dall'altro la voce baritonale. Imparò a dibattere ombre e luci; e in quel dibattito, tra i lampeggiamenti, fece apparire le sue donne soavi, le sue vergini pensose, con le teste piegate sugli omeri, in un'atmosfera di pace. Volle cercare il movimento, e non riuscì: le sue donne potevano appena piegar per dolcezza, le pompose figure curvare il capo pensoso. Nella ricerca coloristica, dopo aver incenerito e velato il colore, passò alla ricchezza

---

[1] Catalogo delle opere del Moretto:

Amsterdam, vendita Castiglioni, 17-20 novembre 1925: *Ritratto d'uomo.*
Asola, Cattedrale: *L'Annunziata.*
— — *Presepio.*
Bergamo, Chiesa di Sant'Andrea: *La Vergine in trono e quattro Santi.*
— Galleria Carrara: *Sacra Famiglia e S. Giovannino.*
— — *S. Girolamo* (attr. al Moroni).
— — Collezione Morelli: *La Samaritana al pozzo.*
— — — *Cristo con la Croce appare a un divoto.*
Berlino, Galleria Statale: *Visione a due frati camaldolesi della Vergine con il Bambino, Sant'Anna e S. Giovannino.*
Bonn, Museo: *Madonna col Bambino che coglie un cedro* (n. 167).
Bordeaux, Collezione Brumerel, vendita 1-5 aprile: *Sant'Ambrogio.*
Brescia, Chiesa di San Cristo: *I Santi Pietro e Paolo che sopportano la Chiesa.*
— — *Il volo di Simon Mago.*
— — *La caduta di Simon Mago.*
— Chiesa di S. Clemente: *La Vergine e due Sante* nel piano superiore, e i *Santi Girolamo e Paolo* nell'inferiore.
— — *La Vergine in gloria e cinque Santi nel piano.*
— — *Sant'Orsola e le Vergini.*
— — *Santa Cecilia e altre quattro Sante.*
— Chiesa di San Francesco: *I Santi Margherita, Girolamo e Francesco.*
— Chiesa di San Giovanni Evangelista: *La Vergine in gloria, quattro Santi e due certosini.*
— — *San Marco.*
— — *San Luca.*
— — *Elia destato dall'Angelo.*
— — *L'ultima Cena.*
— — *David-Daniel-Micah-Geremia-Hosea-Malacchia-Mosè-Ezechiele e altri profeti.*
— — Lunetta con l'*Incoronazione della Vergine.*
— — *La caduta della manna.*

veneziana, nascondendo i suoi originarî caratteri d'epigono di Vincenzo Foppa. Ma un po' per volta, nei passaggi dalla coloraziione lombardesca alla veneziana, nella ricerca di nuovi prototipi di forma e di colore, si disorientò. Il placido Moretto perdette la magnificenza, la virtuosità del pennello; e le sue immagini

---

Brescia, Chiesa di San Giovanni Evangelista: *La Strage degli Innocenti.*
— Santa Maria in Calchera: *La cena in casa del Fariseo.*
— — *Cristo morto, Santa Dorotea e San Girolamo.*
— Chiesa di Santa Maria delle Grazie: *La Vergine con il Bambino in gloria e tre Santi.*
— Chiesa dei Santi Nazzaro e Celso: *L'Incoronazione della Vergine; nel piano tre Santi e l'Arcangelo Michele.*
— — *L'apparizione del Redentore fra i profeti Mosè e Davide.*
— Duomo vecchio: *L'Assunta.*
— Galleria Martinengo: *Ritratto di gentiluomo.*
— — *La Vergine in gloria appare a San Francesco e all'Arcangelo Gabriele che conduce un divoto.*
— — *S. Nicola da Bari presenta fanciulli alla Vergine.*
— — *La Vergine in gloria col Bambino e S. Giovannino; quattro Santi nel piano* (proviene dalla Fabbriceria di Sant'Afra).
— — *Salomè.*
— — *I santi Antonio Abate, Antonio da Padova e Tommaso d'Aquino.*
— — *La Natività.*
— — *L'Adorazione dei Pastori.*
— — *La Cena in Emaus.*
— — *Ecce Homo e un Angelo.*
— — *La Pentecoste.*
— — *Mosè e il roveto ardente.*
— Galleria Tosio: *L'Annunciazione.*
— Luogo pio di Santa Zita: *Cristo risorto e la Madre.*
— Palazzo Vescovile: *La Vergine con il Bambino in gloria e tre Santi nel piano.*
— Seminario di Sant'Angelo: *L'Incoronazione della Vergine, e quattro Santi nel piano.*
— Collezione Fenaroli: *L'ebbrezza di Noè.*
— Palazzo Martinengo: *Affreschi con i ritratti delle Dame di casa Martinengo.*
Budapest, Museo: *San Rocco.*
— — *San Benedetto.*
Cassel, Museo: *La Natività.*
Comero, Fabbriceria: *Sant'Antonio Abate.*
Filadelfia, Collezione Johnson: *La Vergine e due adoratori.*
Francoforte, Istituto Städel: *La Vergine con il Bambino e i Santi Sebastiano e Antonio Abate.*
— — *La Vergine in trono e i quattro Dottori della Chiesa.*
Genova, Palazzo Rosso: *Ritratto di Vincenzo Maggi.*
Leningrado, Romitaggio: *La Fede.*
Londra, Galleria Nazionale: *Ritratto di gentiluomo con berretto piumato.*
— — *Ritratto di prelato.*
— — *Ritratto di adoratore* (già nella Collezione Layard).
— — *Ritratto di gentiluomo* (datato 1526).
— — *La Vergine con due Sante in gloria e cinque Santi nel piano.*
— — *S. Girolamo* (già nella Collezione Cohen).
— — *S. Giuseppe* (id. id.).
— — *Un Angelo* (id. id.).
— — *Altro Angelo* (id. id.).

stanche, con occhi spenti, invano si provarono, impacciate dal loro provincialismo artistico, a drappeggiarsi alla tizianesca o a popolare le sabbie del deserto in figura di raccoglitori della manna alla Giulio Romano. Il maestro perdette la bussola, nell'inoltrar del tempo, e andò alla deriva. Egli che seppe dare alle

---

Londra, Galleria Nazionale: *Incontro di Gesù col Battista.*
— — *La Vergine in gloria e due Santi nel piano.*
— — *La Vergine con il Bambino e i Santi Antonio e Domenico.*
— Collezione Churcill (dalla vendita Crespi): *L'incontro di Maria con Elisabetta.*
— Collezione Farrer: *Santa Maria Maddalena.*
— Collezione Knoedler: *Ritratto di un membro della famiglia Martinengo.*
— Collezione Conway: *San Pietro.*
— Collezione Amherst (vendita Sotheby 14 dic. 1921): *La Vergine con il Bambino e Santa Caterina* (già a Bologna nel Palazzo Zampieri).
— Collezione Wimborne (vendita Christie, 9 marzo 1923): *San Girolamo.*
Maguzzano, Chiesa: *Assunta.*
Manerbio, Fabbriceria: *La Vergine in gloria, quattro Santi e un adoratore.*
Marmentino, Chiesa parrocchiale: *Il Redentore con i segni della Passione appare ai Santi Cosma e Damiano.*
Mazzano, Chiesa: *La Vergine con il Bambino in gloria e tre Santi nel piano.*
Milano, Brera: *La Vergine con il Bambino in gloria e in basso i Santi Antonio Abate, Girolamo e Francesco d'Assisi.*
— — *S. Francesco d'Assisi.*
— — Trittico: *L'Assunta,* ai lati *Le Sante Chiara e Caterina* e *I Santi Paolo e Girolamo.*
— Museo Artistico Municipale: *Sant'Orsola e le Vergini.*
— Pinacoteca Civica: *Sant'Antonio da Padova.*
— Collezione Gussalli: *La piaga dei serpenti.*
— Collezione Meazza (vendita aprile 1884): *L'Annunziata.*
— Collezione Amici (vendita 14 marzo 1889): *L'Annunziata.*
Monaco, Casa d'arte Böhler: *Ritratto di dama.*
— Collezione del Duca di Leuchtenberg: *La Vergine con il Bambino.*
— Antica Pinacoteca: *Ritratto di un giudice.*
Napoli, Museo Nazionale: *Cristo alla colonna.*
New York, Museo: *Cristo nel deserto.*
— — *La Pietà* (già nella Collezione Weber ad Amburgo).
— Vendita Volpi, già nella Collezione Gustavo Frizzoni: *La Vergine con il Bambino e un Angelo con fiori.*
Orzinuovi, Chiesa: *La Vergine con il Bambino e quattro Santi.*
Paitone (Santuario, presso Brescia): *La Vergine appare a un sordomuto.*
Parigi, Louvre: *I Santi Bonaventura e Antonio da Padova.*
— — *I Santi Bernardino e Luigi.*
— Galleria Brunner: *Ritratto di Dama adorna di gioielli.*
Possagno, Tempio Canoviano: *La Vergine del Soccorso.*
— — *I Profeti Enoch ed Elia.*
Pralboino, Fabbriceria: *La Vergine con il Bambino e i Santi Rocco e Sebastiano.*
— — *La Vergine con il Bambino in gloria e Santi.*
Richmond, Galleria Cook: *Santo Vescovo.*
— — *La Pietà.*
Roma, Pinacoteca Vaticana: *La Vergine con il Bambino in trono e due Santi.*
— Collezione Visconti Venosta: *Sacra Famiglia e San Giovannino.*
Stoccolma, Hogskola: *San Girolamo.*

sete e ai velluti il fruscìo della luce, le oscillazioni dell'onda, che fece vagar le nubi argentine sul cielo verdognolo, che a tutto, alla forma e al colore, comunicò la molle calma del suo pensiero, si agita, s'ingrandisce, si sforza di ammodernarsi; e distrugge se stesso, si accascia perdendo la virtuosità del suo pennello.

Trento, Chiesa di Santa Maria Maggiore: *La Vergine con il Bambino in gloria; nel piano i quattro Dottori della Chiesa e S. Giovanni Evangelista.*
Venezia, Accademia: *San Pietro.*
— Chiesa della Pietà: *La Cena in casa del Fariseo.*
Verona, Chiesa di San Giorgio Maggiore: *La Vergine in gloria e cinque Sante.*
Vienna, Hofmuseum: *Ritratto di dama con ventaglio.*
— — *Santa Giustina.*
— Collezione Liechtenstein: *La Vergine con il Bambino e Sant'Antonio Abate.*
— — *San Girolamo.*
Westonbirt (già a), Collezione Holford: *Presentazione di Giovanni neonato a Gioacchino,* (firmato ALEXANDER MORETUS BRIX).

G. B. MORONI

Notizie.

G. B. Moroni nacque ad Albino, distante sette miglia da Bergamo, ma non ne conosciamo l'anno di nascita perchè non vi è traccia, in quel paesetto, di libri di nascite anteriori al 1600.[1] Mancano particolari notizie sui suoi primi anni; soltanto si sa che i genitori per favorire le sue naturali disposizioni lo inviarono a Brescia alla scuola d'Alessandro Bonvicino detto il Moretto. Da Brescia tornò a Bergamo, ove ebbe moltissime commissioni.

1545 — *Ritratto d'uomo seduto,* nella Collezione Johnson a Filadelfia, con questa data.

1549 — Ad Albino, in casa Spini, dipinse a fresco alcuni fregi con capricci alla cinese, puttini, paesetti e varî animali.

1553 — Dipinse il *Ritratto di giovane,* con questa data, ora nel Museo di Stato a Berlino.

1554 — *Ritratto virile,* in tutta figura, a Milano, nell'Ambrosiana.

1557 — Per le monache di Sant'Anna in Albino fece il ritratto della monaca Agliardi, loro fondatrice. Il quadro porta quest'iscrizione: « Nobilis Matrona, Lucretia Nob. Alexii Aleardi filia, e uxor Nob. e egregii Francisci vertuae q. Nob. Egregii viri Petri Vertuae Monasterii Sanctae Annae Albini Fundatrix, anno 1557. Il ritratto è nella Collezione Davis a Newport (U. S. A.)

---

[1] V. Locatelli, *Illustri bergamaschi.*

1560 — *Ritratto di cavaliere,* nella Collezione dei Conti Moroni, a Bergamo.

1561 — *Ritratto d'uomo,* con questa data, nella Collezione Powerscourt a Londra.

1562 — Dipinse un ritratto di vecchio dalla lunga barba, seduto e circondato da molti libri, su uno dei quali sta scritto: « Io. Bap. Mor. pinxit quem non vidit 1562 ».

1563 — *Ritratto d'uomo con la spada,* nella Galleria degli Uffizî a Firenze, segnato con questa data.

1565 — *Ritratto di Antonio Navagero,* magistrato, in Brera: figura al vero in piedi, con una zimarra foderata di pelo, una carta in una mano e l'altra mano appoggiata a una colonna, sulla quale si legge: « Cum Bergomi Praeturam sustineret MDLXV ».

1566 — Dipinse il ritratto di un Contarini, con questa data, nel Museo Zichy a Budapest.

1570 — Sul Palazzo della Misericordia nella piazza Parrocchiale d'Albino dipinse a fresco la *Vergine col Bimbo fra le braccia, circondata da poveri.*

1575 — Per la chiesa di Gazzaniga dipinse il *S. Giorgio a cavallo e altri Santi.* L'opera fu pagata quattrocento lire e una soma di frumento, la quale, anzichè dal Moroni, morto poco dopo, fu riscossa da sua moglie (come ci è rivelato dai libri della chiesa di Gazzaniga).

1576 — Dipinse il ritratto di « Paolo Vidonus cedrellus », 1576, ora nella Galleria dell'Accademia Carrara a Bergamo.

1576 — Per la chiesa della Trinità, nel Seminario di Sant'Angelo, figurò la *SS. Trinità in atto di incoronare la Vergine,* in un quadro firmato e datato 1576.

1576 — Per il Duomo di Bergamo, dipinse la *Visione della Vergine*, ora sul primo altare a sinistra.

1577, 29 aprile — Da parte di Giorgio e Pancrazio Asperti da Gorlago fu commesso al Moroni un quadro rappresentante il *Giudizio Universale*, destinato alla Chiesa Parrocchiale di Gorlago. Questo quadro rimase incompiuto per la morte dell'artista. Il contratto suona così:

« Per la presente scrittura si fa pubblica fede come io Gio. Battista di Moroni d'Albino mi obbligo e prometto de dar al Reverendo M. Pre Giorgio e Pancratio tutti doi di Asperti da Gorlago, uno quadro di larghezza di braccia nove e mezzo, de altezza de braccia otto, e quarte una con la tela e telaro sopra il quale sia dipinto l'universal giudizio a olio in laudabil forma in termine de mesi quindici prossimi, e etiam in detto quadro la figura di S. Pancratio, per il quale quadro detto Reverendo Georgio e detto Pancratio tutti doi in solidum si obbligano di dare e pagare a mi Gio. Battista suddetto scuti N. cento e ottanta, d'oro, cioè, scuti 180 in li infrascritti termini v. g. scuti quaranta al presente, quali confesso averli riceputi li actualmente numerati in oro, e moneta, e altri scuti quaranta a la festa de la resurezione dell'anno 1578, e il restante finita l'opera, e questo fu adì 29 Aprile 1557, e in fede di questo io Gio. Battista suddetto ho scritto di mia mano e sottoscritto Io: Gio. Battista suddetto affermo ut supra.

1577 — Segna con questa data la pala d'altare per la Chiesa Parrocchiale di Fino del Monte in quel di Bergamo, con la *Madonna e i SS. Pietro e Andrea.*

1578, 7 gennaio — « contadi a mi per M. Pancratio suddetto altri scuti quaranta d'oro per el secondo termine » per la pala di Gorlago.

1578, 5 febbraio — Morte del pittore.

* * *

Giambattista Moroni [1] esordisce quale scolaro di Moretto da Brescia nell'ancona della chiesa di San Leone a Cenate in quel di Bergamo (fig. 176), rappresentante l'*Assunta* portata in cielo da esili angioletti, tra cumuli di nubi cariche di teste alate di cherubi. La santa Vergine ha la languida espressione delle sante martiri del Moretto, di cui ripete gli sforzi nello sciorinarne il manto per riempire lo spazio, mal composto tuttavia. Al Maestro è ricorso anche nel segnare intorno alla Vergine un elissoide di luce, dal quale si dipartono raggi inclusi in un velo a stella o in una stellata membrana luminosa; ma nonostante tanto apparato, lo squilibrio della composizione è grande nell'alto, ove gli angeli minuscoli toccano, non portano nella luce la greve figura muliebre. Nel basso, i dodici Apostoli sono adunati, non intorno al sepolcro della Vergine, che l'artista addirittura ha eliminato, e non sembrano agitati per l'involarsi della Divina: nel disporsi sul piano, nel conversare, nel volgersi, nel chinar le teste, richiamano il Maestro e la sua calma dolcezza, e ne ripeton la fatica, tante volte vana, a raggruppar figure, a coordinare atteggiamenti, a trovar l'unità ritmica del tutto. Anche qui i tipi ideali del Moretto si trasfigurano, prendono lineamenti reali: non più son grandi, possenti esseri, quali erano stati foggiati dalla tradizione,

---

[1] Bibliografia: A. Piccinelli, *A proposito di un quadro della Pinacoteca Capitolina, opera del Moroni di Bergamo* (*Arte e Storia*, VIII, 1889, p. 260-1); G. Frizzoni, *Una risposta a proposito di un quadro della Pinacoteca Capitolina* (*Arte e Storia*, IX, 1890, p. 10); Borenius, *An unpublished portrait by Moroni* (*Burlington Magazine*, XXII, 1912, 13, p. 244); Michele Biancale, *Gio. Battista Moroni e i pittori bresciani*, in *L'Arte*, XVII, 1914, pp. 289 e 321; G. Frizzoni, *Le Gallerie dell'Accademia Carrara a Bergamo*, 1907; Id., *Moretto e Moroni, Eine Charakterisierung auf Grund zweier massgebender Studienblätter*, in *Munch. Jahrb. d. bild. Kunst*, 1912; Locatelli, *La paternità di G. B. M. in un documento di Parre* (*Boll. d. Civica Biblioteca di Bergamo*, III, 1910); H. Marcel, *G. B. M. peintre des portraits* in *L'Art et les Artistes*, III, 1906; Id., *Lotto, Moretto, Moroni*, in *Athena*, 1911 aprile; G. Lafenestre, *Les portraits des Madruzzi par Titien et G. B. M.* (Coll. J. Stillmann), in *Revue de l'Art anc. et mod.*, 1907, XXI, pp. 350-360; A. Venturi, *La Galleria Crespi a Milano*, 1900; M. H. Spielmann, *The John Samuel Bequest to the N. G.*, in *Connoisseur*, 1907, XVII, pp. 229-234, Id., *Les Legs John Samuel à la National Gallery*, in *Revue de l'Art anc. et mod.*, 1907, XXI, pp. 161-176.

Fig. 176 — Cenate, San Leone. G. B. Moroni: *Assunzione della Vergine.*

ma personaggi terreni, che, lasciata l'arte o l'industria, passano a prender parte alla rappresentazione religiosa, con l'aspetto loro consueto, coi modi abituali, quali mostrano nell'assistere a cerimonie chiesastiche.

Per un gruppo di quegli Apostoli, c'è un disegno nelle Pinacoteche di Brescia (fig. 177), ove si scorge perfino, nel modo

Fig. 177 — Brescia, Pinacoteca Tosio e Martinengo.
G. B. Moroni: Disegno di figure di Apostoli per un'*Assunzione*.
(Fot. Brogi).

di contornare, l'esempio del Moretto e influssi nordici, meno evidenti nel dipinto, per le linee ferrigne e i lumi a bianchi segni come graffiature. Nel disegno le immagini son meno veristiche, coi tratti generali suggeriti dalla tradizione, mentre nella pittura assumono carattere proprio di ritratti; e perfino il gesto di un Apostolo che innalza al cielo enfaticamente le mani giunte si cambia in quello di un divoto che orando le porta alle labbra quasi a scaldarle col fiato. Può pensarsi anche da ciò

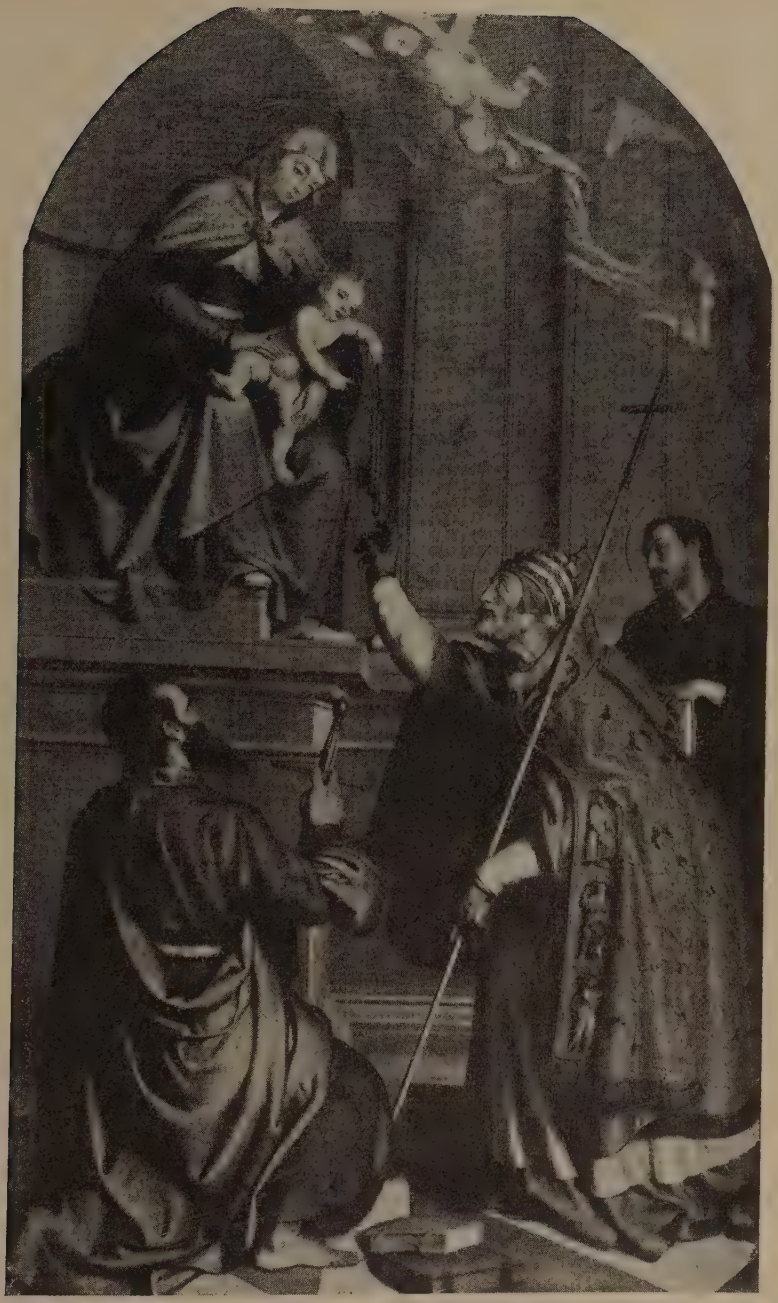


Fig. 178 — Parre (provincia di Bergamo), Chiesa Parrocchiale.
G. B. Moroni: *San Paolo e altro Santo Apostolo assistenti San Pietro.*

che Giambattista Moroni, nato a far ritratti, non abbia qualità di pittore di sacre composizioni, non ne sappia formare lo scenario, nè dar moto alle figure, le quali, perduta la maschera convenzionale, grande e solenne, si presentano più vicine a noi, più moderne e vive.

In un altro quadro primitivo, a Parre in quel di Bergamo, si vedon San Paolo e un altro Santo assistenti San Pietro che in abito pontificale riceve le chiavi dal divin Bambino (fig. 178); qui l'imitazione dal Moretto non basta a tener alto Giambattista Moroni, che, con la centina del quadro, taglia male la nicchia sul cui spicchio campeggia la Vergine, puntando i piedi sullo spigolo di un grado, e sul termine della cornice di un piedistallo. Il pittore però, fuor dall'imitazione morettiana e nonostante le incertezze del comporre, trova una vivezza nuova nel San Paolo visto di scorcio, e perfino nel vecchio San Pietro, curvo sotto la tiara e il pesante piviale con ricami a rilievo, trascinantesi a stento, barcollante, verso il Bambino. Dietro al « maggior Piero », è un santo morettiano, ma quale distanza già appare tra questa languida figura e San Paolo, dalla barba fioccosa, il collo taurino, la fronte avvivata di subita luce! Non somiglia al forte e fiero romano della tradizione, ma non manca parimenti di forza quest'uomo moderno, forse capitano della Serenissima, ginocchioni davanti al trono della celeste Patrona.

* * *

Anche nei ritratti l'imitazione dal Moretto porta il discepolo, talora a una faticosa determinazione dei lineamenti, a una maniera forzata, pesta, quale vediamo, ad esempio, nel ritratto di Chatsworth (fig. 179), talora invece all'accentuazione espressiva del ritratto agli Uffizî (fig. 180); mentre il primo ha gli occhi incantati, il secondo li fissa indagatori, con uno sforzo visivo, triste, di sofferente; e tanta vivezza nella luce vitrea degli occhi, e la ricerca d'espressione patetica, fanno pensare che, oltre il Moretto, influisca Lorenzo Lotto sullo sviluppo del ritrattista

bergamasco. Che il Lotto non sia estraneo alla sua formazione, si può, del resto, vedere nell'effigie dell'uomo che tiene una lettera segnata con l'anno 1553, nel Museo di Berlino (fig. 181): ritratto

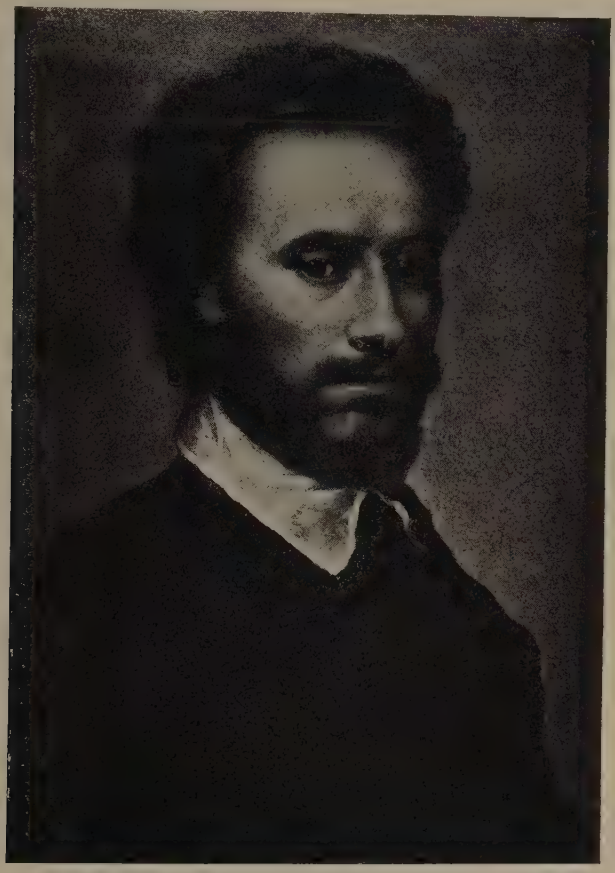


Fig. 179 — Chatsworth, Collezione del Duca di Devonshire.
G. B. Moroni: *Ritratto virile.*
(Fot. Hanfstaengl).

semplificato, schiarito, un po' a ritaglio sul fondo troppo uniforme; isolato, col tavolo su cui si appoggia, da tutto il mondo esteriore. Qui già si determina la colorazione consueta al Moroni, nell'ombra grigia del fondo, da cui stacca la figura del gen-

tiluomo, il volto dalle carni fresche rasate, la veste nerazzurra, con luci argentine. L'immagine, limpida, schietta, per leggerezza di sfumato vicina alla corrente lombardo-leonardesca, per sentimentalismo d'aspetti e sottigliezze di tessuti memore di

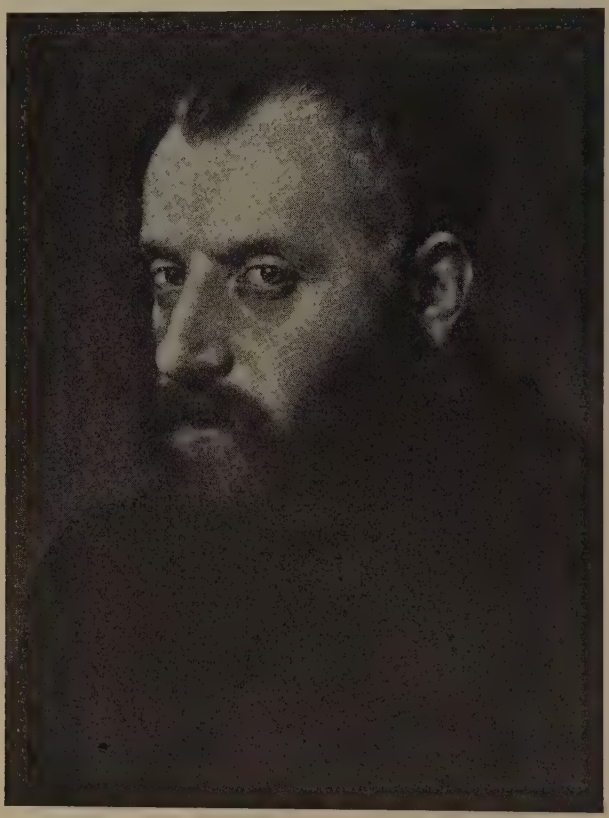


Fig. 180 — Firenze, Uffizî. G. B. Moroni: *Ritratto virile.* (Fot. Anderson).

Lorenzo Lotto, non appartiene al ciclo eroico dei personaggi di Tiziano, ma a un popolo d'uomini più vicini alla realtà giornaliera, più comuni, di messeri vissuti nelle province della Serenissima, sudditi della terraferma, abili nelle faccende della loro casa e dei loro negozi. Tiziano rappresenta principi e

cortigiani, ambasciatori e ministri; il Moroni invece mercanti e massare, maestri di scuola, leguleî, sarti, gentiluomini,

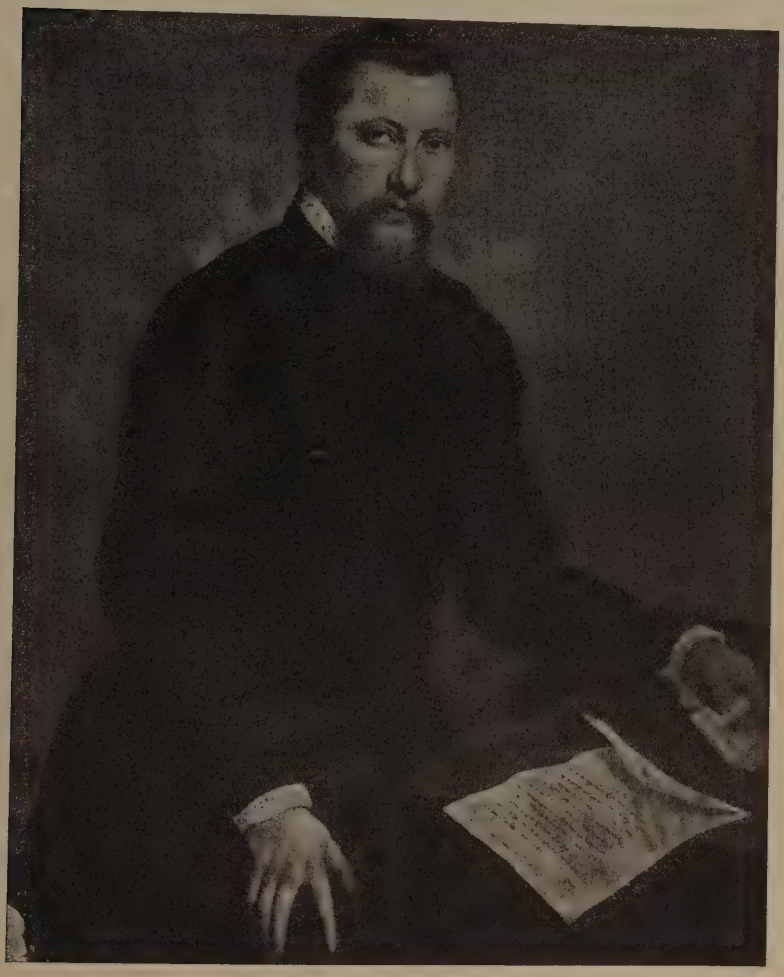


Fig. 181 — Berlino, Museo Federico. G. B. Moroni: *Ritratto di gentiluomo.* (Fot. Hanfstaengl).

badesse, quanti passano nel caleidoscopio bergamasco. Si era fatto generale l'amor del ritratto, come se ognuno volesse presentarsi alla posterità nei suoi abiti migliori, dedicando

ai suoi, con l'effigie colendissima, qualche motto che servisse ad impresa, a ricordo, a richiamo. Veramente i motti voluti e scritti sui ritratti non contengono sentenze peregrine, non le definizioni di spiriti vivaci. Uno fa scrivere: NOSCE TE APHTON, e guarda dal suo faccione rubicondo tutto serio ai posteri,

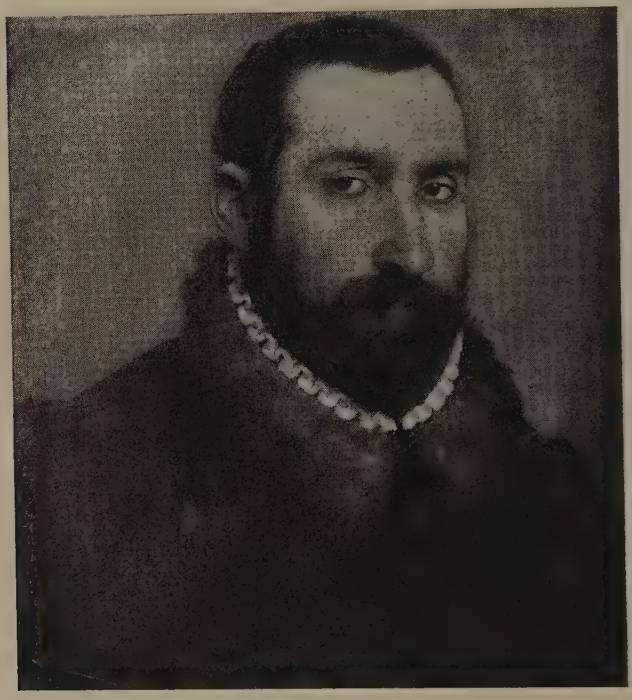


Fig. 182 — Leningrado, Galleria del Romitaggio.
G. B. Moroni: *Ritratto.*

come per inculcare la rara verità da lui scoperta (fig. 182); un altro, per esprimere forse il fuoco d'amore, che non lo abbandonerà mai finchè avrà vita, fa segnare questa epigrafe sul parapetto dietro cui s'innalza a mezzo busto: DVM SPIRITVS HOS REGET ARTVS (fig. 183). Sotto sono segnati gli anni: ANNOR. XXX. La figura è scialba, ma l'amore a trent'anni può ancora far esprimere grosse promesse.

Il ritratto di giovane trentenne, volto di tre quarti verso destra, guarda con certa aria di chi presuma assai di sè, ed ha la guardatura stessa del personaggio della Galleria di Berlino con gli occhi girati da destra verso sinistra, così che

Fig. 183 — Londra, Galleria Nazionale (già Collezione Layard).
G. B. Moroni: *Ritratto di giovane.*
(Fot. Filippi).

essi miran di fronte, o alquanto obliquamente verso sinistra, sebbene il ritratto si presenti come di tre quarti rivolto a destra. Questo modo di guardare, proprio dei personaggi moroniani, si ritrova anche in un ritratto di proporzioni simili a quello del giovane trentenne, e in altro di uomo anziano,

con un collettone abbassato (fig. 184); la guardatura fissa di tutti questi ritratti par nasconda un mistero, ma particolarmente nell'ultimo, in cui le sopracciglia si rialzano ad una interrogazione penosa.

Nel primo ritratto lo sguardo è velato di tristezza, nel

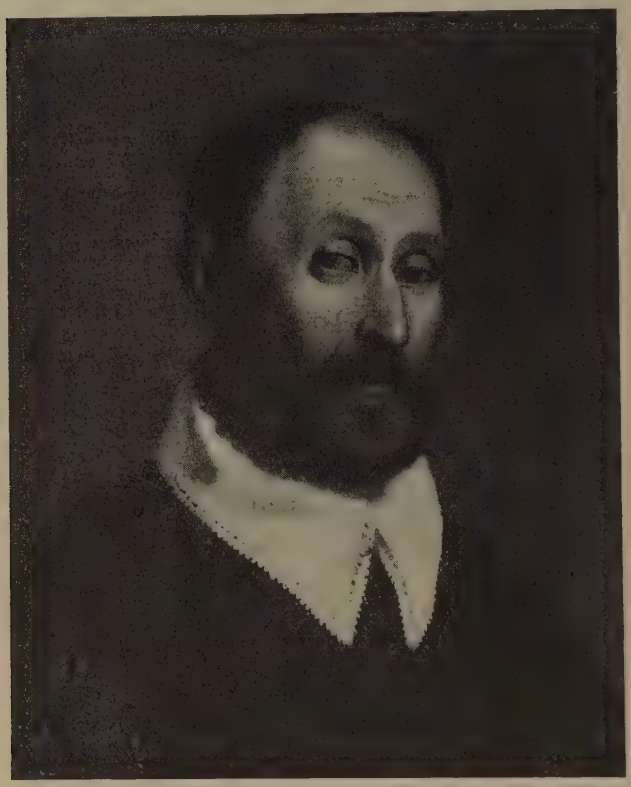


Fig. 184 — Londra, Galleria Nazionale, (già Collezione Layard).
G. B. Moroni: *Ritratto di anziano.*
(Fot. Filippi).

secondo, di una modernità sorprendente, tale da accostarsi ai ritratti romantici dell'Ottocento, è tocco da languida melanconia, nel terzo è sforzo quasi spasmodico, che conduce a un potente effetto stilistico di linee acuite, di superficî tese. Quel che di nordico è in questi ritratti s'accentua in uno di

frate olivetano (fig. 185), pur lottesco nelle luci argentine delle carni, e in altro di prete dipinto senz'imprimitura sulla tela spinata (fig. 186): il primo par torca per ironia la bocca a quel che vede; il secondo ha la serietà di chi presenta il volto

Fig. 185 — Londra, Collezione già W. Farrer.
G. B. Moroni: *Ritratto di olivetano.*,

al pittore che lo ritrae, e sapendo di essere studiato, sta fisso lo sguardo, fermo, in maestà.

Si va determinando un tipo ritrattistico particolare a Giambattista Moroni con caratteri nordici: duro alquanto di modellato, inciso nei contorni serpeggianti che distaccan le figure dal fondo sempre grigio, ma architettonicamente composto in modo posticcio, come oggi userebbe un fotografo per animar

le pareti del suo laboratorio stese dietro le teste che si specchiano nelle lenti della macchina. Esempio il ritratto a figura intera di cavaliere (fig. 187) poggiato a un piedistallo su cui sta scritto: IMPAVIDVM—FERIENT—RVINAE. Sul piedistallo

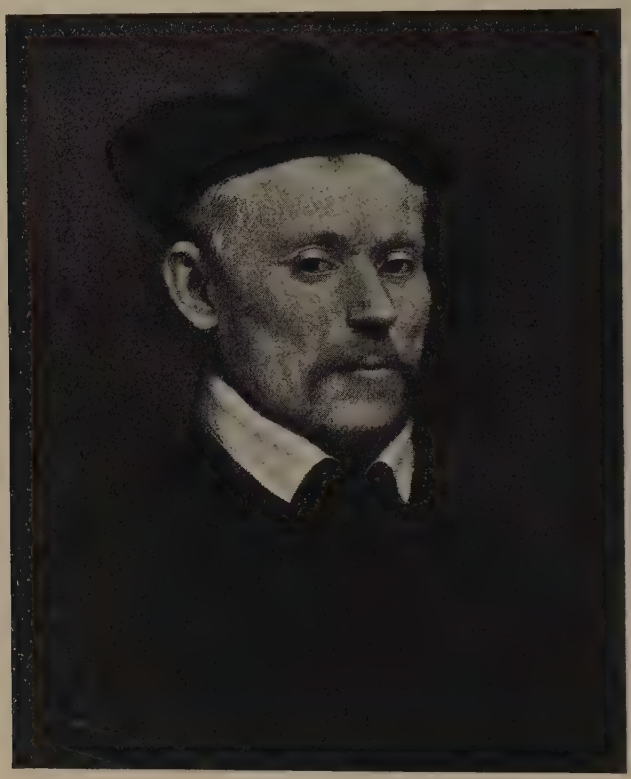


Fig. 186 — Londra, Vendita « Princess Royal ».
G. B. Moroni: *Ritratto di prete.*

è un tronco di colonna, dietro il cavaliere un'absidiola diruta, a' suoi piedi un frammento di cornice con la data M . D . LIIII. Il cavaliere con abito a strisce di velluto nero disposte a quadrati, il manto foderato d'ermellino, porta un berretto di traverso sulla fronte, la spada al fianco, le mani pendenti in riposo. Par che il pittore lo abbia messo a posto, e, segnatane la

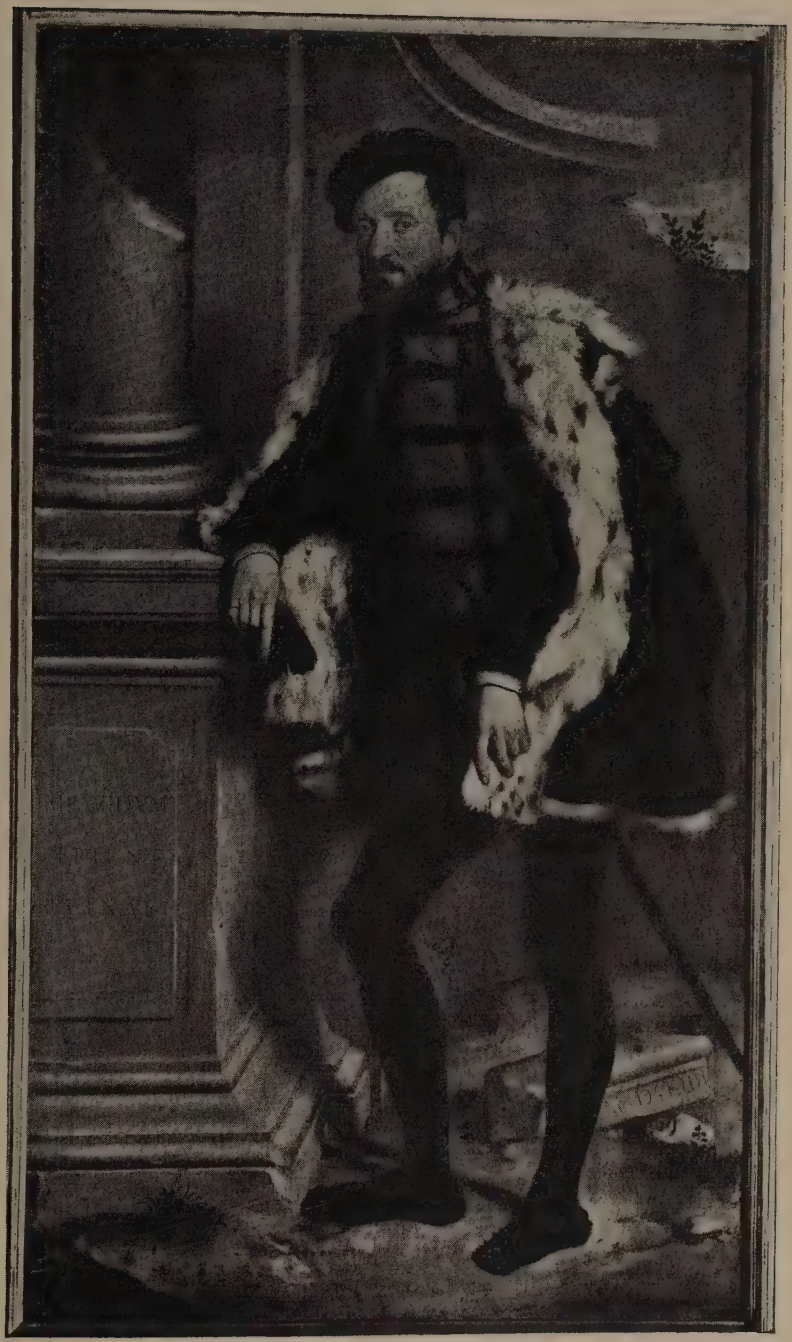


Fig. 187 — Milano, Ambrosiana: G. B. Moroni: *Ritratto di cavaliere.*
(Fot. Brogi).

positura, lo abbia studiato davvicino per render l'aria rude dell'uomo d'arme; ma quella voluta disposizione toglie forza al cavaliere nell'ambiente irreale, in riposo, intento al suo pittore, che tanto con la scritta nello specchio del piedistallo, quanto con le rovine, cerca spiegare la natura del soggetto, timoroso quasi di non saperne esprimere la forte tempra, di non renderne il carattere indomo.

Evidentemente furon creati al tempo stesso l'altro cavaliere del Museo del Prado (fig. 188), pur ritagliato a contorni serpentini sul fondo, e quello della Galleria Nazionale di Londra (fig. 189). Il primo s'appoggia a un rocco di colonna, e stacca sopra un fondo grigio a nicchia, diviso per lesene da un'absidiola diruta con erbe tra le crepe. Ha un'espressione di noia, come di hi, per essere stato contrariato, stia in suspicione. Duri i capelli neri, bruno fulva la barba; greve collana al collo, in due giri massicci, di anella d'oro opaco, a vividi lumi sparsi, come gocce bianche. Il secondo ritratto qui citato mostra l'armigero tener l'elmo sopra una colonna franta, staccare sul fondo di vecchia muraglia grigia, da cui s'incurva un nicchione o un'abside in rovina. Il guerriero non tien pendule le mani: poggia la destra sull'elmo d'acciaio, con la sinistra stringe l'elsa della spada; e si volge, sogguardando al pittore che lo ritrae con le sue armi, pronto alla tenzone, in quel mondo che va distruggendosi.

Così continua Giambattista Moroni, intagliando con vigore, come nel metallo, i contorni delle sue figure, un po' secco e rude, sino al M . D . LX, data inscritta in un ritratto delle Pinacoteche di Brescia, di gentiluomo con colletto e maniche pizzettate, veste di velluto nero, che si rileva a linea serpentina sul fondo plumbeo di rovine (fig. 190). I contorni di pilastri, di conci, di pietre slabbrate, sbreccate, rotte, mostran sempre come il Moroni tema la conformità, l'uguaglianza, la stesura delle superfici, il tirato delle linee, la nettezza degli spigoli; e ami variar nel fondo le ombre per via delle curve degli edifici e del mutar dei piani. Le acutezze dei ritratti precedenti vengon

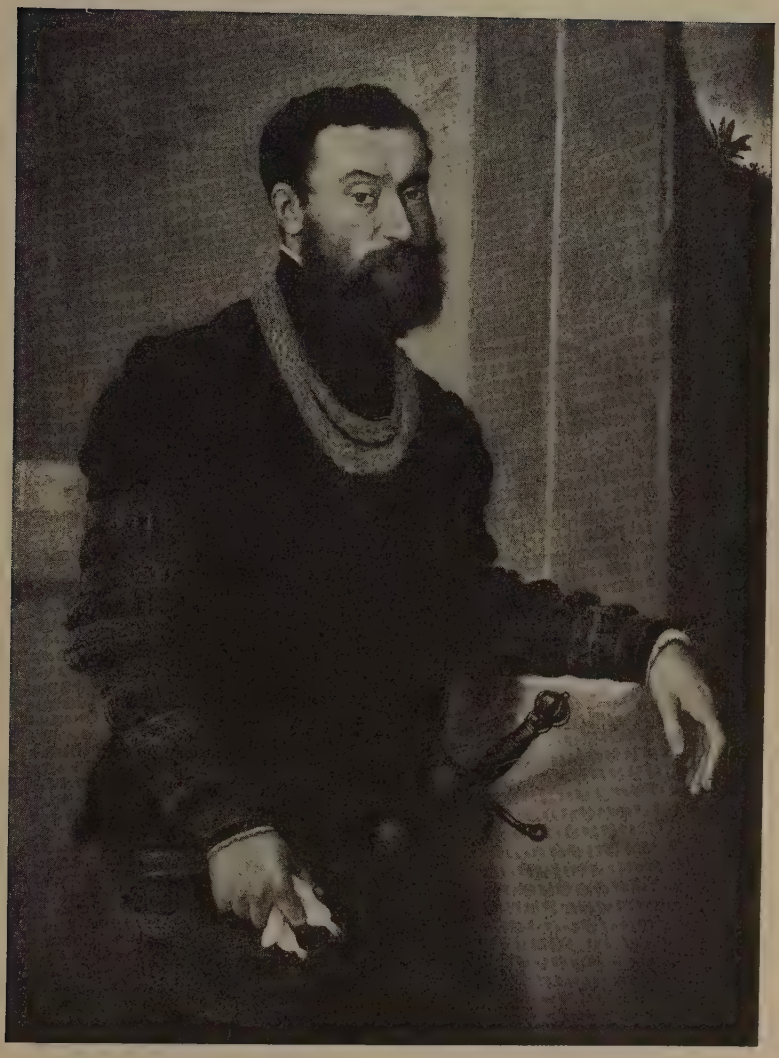


Fig. 188 — Madrid, Museo del Prado. G. B. Moroni: *Ritratto.*
(Fot. Anderson).

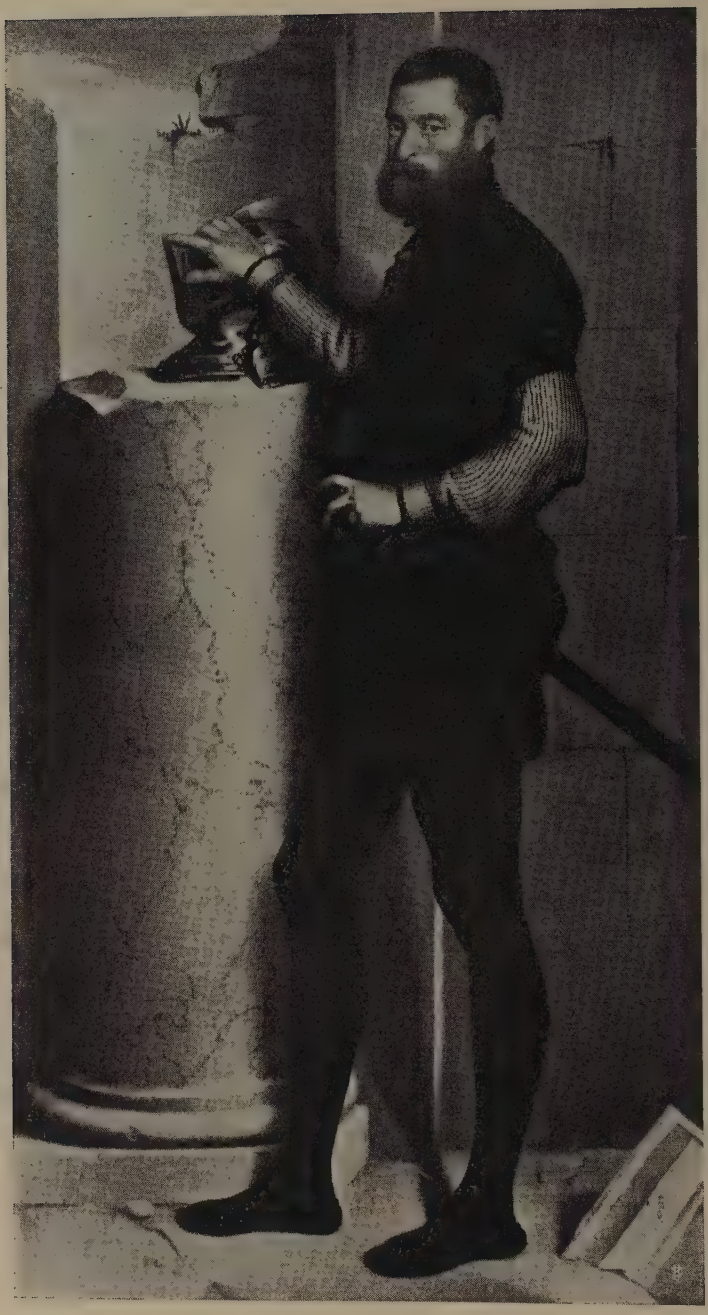


Fig. 189 — Londra, Galleria Nazionale. G. B. Moroni: *Ritratto di cavaliere.* (Fot. Anderson).

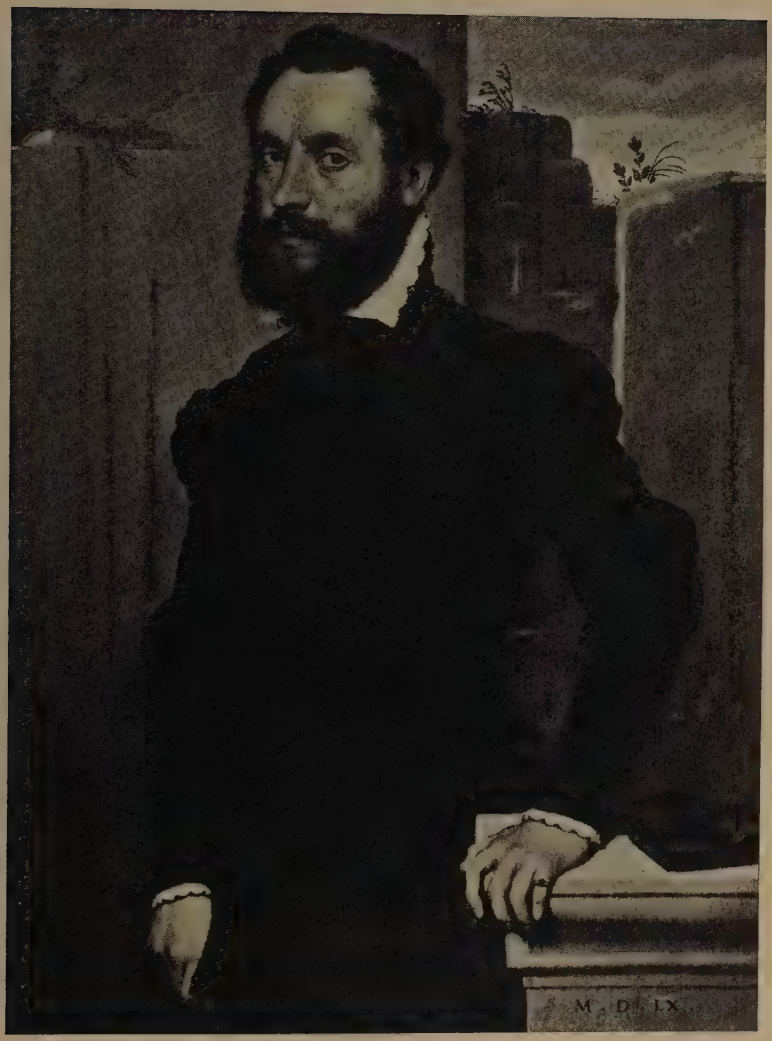


Fig. 190 — Brescia, Pinacoteche Comunali. G. B. Moroni: *Ritratto di Gentiluomo.* (Fot. Alinari).

meno, e una maggiore morbidezza di modellato, di carni, di tutto, si va affermando nella testa di filosofo, nella bella mano

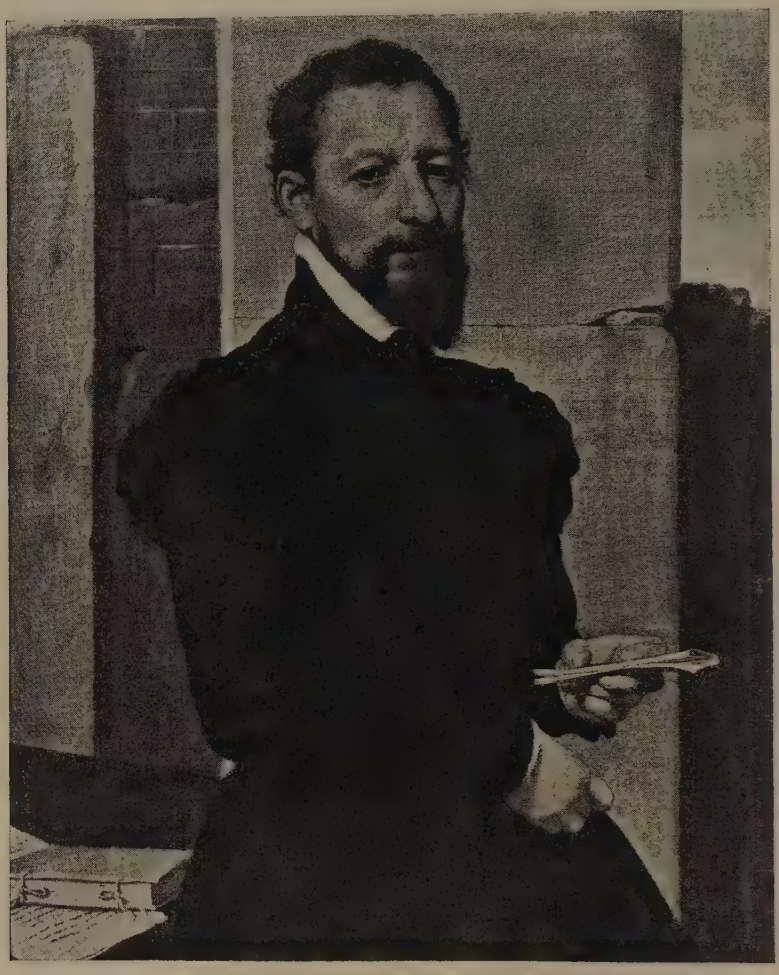


Fig. 191 — Vienna, Museo Storico Artistico.
G. B. Moroni: *Ritratto di Oratore.*

poggiata sul piedistallo, presso i libri *Dell'Amicitia* e *Del fine dell'amore.* Tutto è più sciolto, perfino il segno dei conci, indicato con linee di calce discontinue, tremule.

Similmente nel *Ritratto di oratore* veneto del Museo Storico Artistico di Vienna (fig. 191), come ci piace supporre il nobiluomo scrutatore d'uomini e di cose, e nella più che mezza figura del Museo di Worcester, ritenuta di un capitano bergamasco (fig. 192), il Moroni veste di velluto nero i suoi personaggi e continua a intagliarli sul fondo grigio, ma ne accentua il rilievo per l'accrescersi del modellato; e li ammorbidîsce rinunciando a ogni duro contorno e attenuando gli scuri. Forse il pittore, veduto saggi veronesiani, si piacque sminuire l'intensità delle ombre e cercar sfavillìo di stoffe e di gioielli. L'ispirazione dal Veronese si nota anche nel ritratto del suddetto oratore veneziano, fresco nelle carni rosate, con piccole luci sulla fronte, come nella parete grigia dalla quale si rileva: è il periodo in cui l'aria e la luce vengono dall'aperto; e la luce schiara qui mirabilmente le mani, sembra muoversi sopra di esse.

Nonostante questo progredire per le vie del vero, attraverso il ritratto e l'osservazione continua, insistente; dei caratteri de' suoi personaggi, nonostante le ispirazioni ricavate dal Lotto, come dal Veronese, Giambattista Moroni, quando riprende a svolgere temi sacri, torna al Moretto, tutt'al più commistendovi qualche elemento di Paris Bordone. A destra, tra una colonna e una muraglia frante, appare a mezza figura, con le mani giunte, il devoto committente (fig. 193). Così il Moroni ha trasportato il suo ritratto come dietro le quinte del palco teatrale, su cui, davanti un fondo di montagne luminoso, il *Battista dà sul letto del Giordano il battesimo a Cristo.* Non ha potuto staccarsi dal suo mondo di pittor di ritratti, neppure da quelle posticce rovine su cui fa campeggiare i suoi personaggi, e le ha collocate proprio sul davanti della campagna, ove nel letto del Giordano biancheggiano i sassi; e tra il verde passa, sulle chiome degli alberi, come un fruscìo di sole; nelle pendici dei monti, si ergono scintillanti campanili e aste di torri.

La data del 1560 è segnata anche sul ritratto del magnifico *Signore* (fig. 194) seduto sopra un seggiolone, del quale il pittore userà servirsi anche in seguito, disponendo i suoi personaggi

Fig. 192 — Worcester, Museo. G. B. Moroni: *Ritratto di Capitano bergamasco.*
(Per cortesia della Direzione del Museo).

or da sinistra a destra, ora da destra a sinistra. Qui il rilievo è potente, grande la scioltezza del pennello; e la morbidezza di ogni cosa, delle carni come dei tessuti, si fa sempre maggiore: possiamo indicar ad esempio, il ritratto di MARIO BENNETVS — SVB . CAROLO . V .—IMPERAT.RE DVX, nella raccolta Northbrook

Fig. 193 — Bergamo, Raccolta dei Conti Morlani.
G. B. Moroni: *Il Battesimo di Cristo.*
(Fot. dell'Ist. It. d'Arti Grafiche di Bergamo).

a Londra (fig. 195): guerriero con l'elmo poggiato supra un rocco di colonna e la destra sull'elmo; col fondo grigio che nel cavo dell'abside dorata s'addensa d'ombre.

A momenti immediatamente successivi appartiene l'immagine di scultore o d'antiquario a Vienna (fig. 196), in atto di tener un frammento di statua antica e di guardare davanti

a sè, come per risponder alla chiamata d'alcuno che gli chieda del peso prezioso che ha tra le mani. Qui sempre meglio si

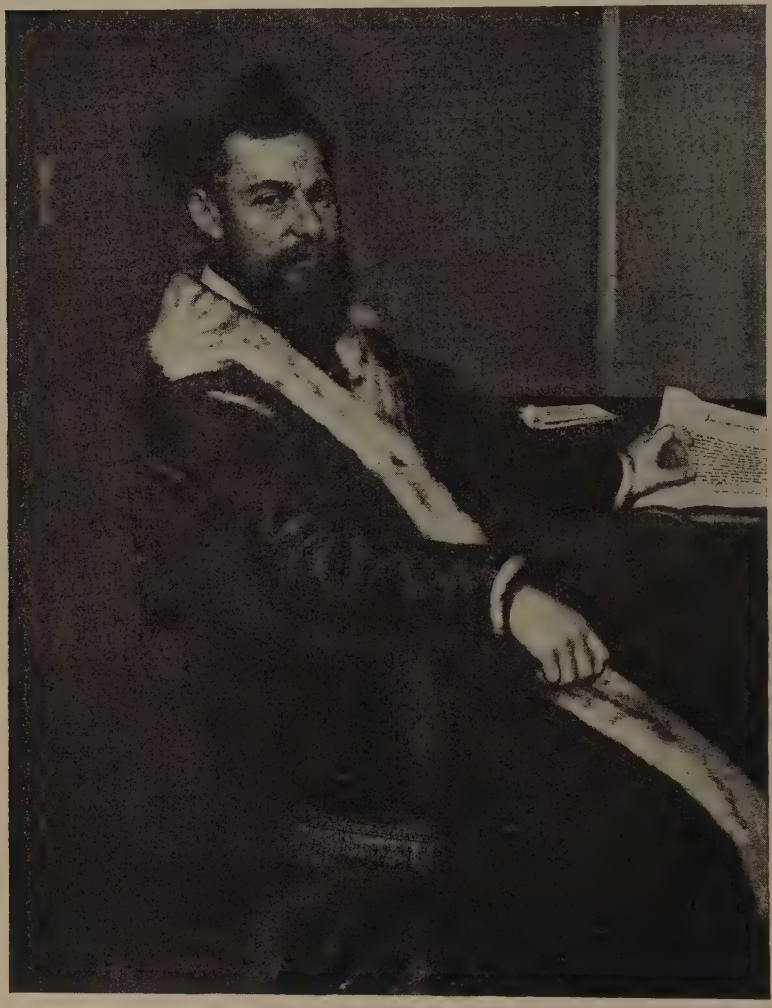


Fig. 194 — Brescia, Pinacoteche Comunali. G. B. Moroni: *Ritratto di Signore.* (Fot. Alinari).

intonan le carni al fondo; più leggero e serico è il tessuto dell'epidermide, sottile e sensibile al movimento dell'aria. La

moroniana sincerità appare in pieno, in quella finezza e penetrazione della forma, nella spiritualità dell'espressione.

La morbidezza s'accresce nella pasta delle carni, perfino

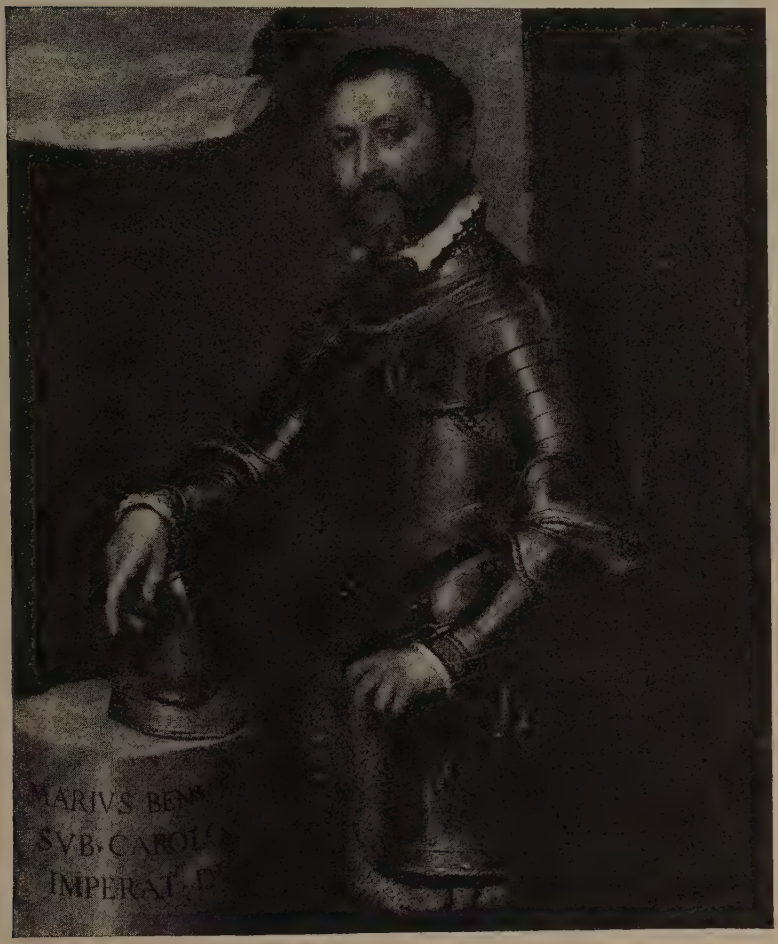


Fig. 195 — Londra, Raccolta Northbrook. G. B. Moroni: *Ritratto di Guerriero.*

nello spessore delle stoffe; e le immagini prendono una vivezza senza pari: esempio il *Ritratto di Signora* nella Galleria Pitti, ove le carni sembran sudare, i lineamenti affinarsi (fig. 197),

ogni forma d'intaglio sul fondo aver termine e la vita scorrere libera e piena; e meglio ancora il potente *Ritratto virile* presso la

Fig. 196 — Vienna, Museo Storico-Artistico.
G. B. Moroni: *Ritratto.*

Casa d'Arte Volterra (fig. 198), nel quale ogni determinazione di segno si consuma, e il colore s'avvalora nell'atmosfera grigia e fredda. Non raggiunge tanta vivezza d'effetto pittorico e una così

potente energia di risalti il fine *Ritratto di Gentiluomo con spada* presso i Conti Moroni a Bergamo (fig. 199), in veste di raso rosso stinto, con luci e ricami argentini, calze e scarpe di una nota di rosso più intensa, più vivida. Nella destra tiene un berretto nero con fiocco rosa e argento, come crisantemo dai petali

Fig. 197 — Firenze, Galleria Pitti.
G. B. Moroni: *Ritratto di Signora.*
(Fot. Anderson).

contorti e brillanti; e rileva dalla muraglia grigio ferro, in delicati accordi col marmo color d'avorio del nicchione diruto e del frammento di statua che dentro vi riposa. Avanza l'elegante cavaliere in aria sospettosa tra le rovine, e par che un subito rossore gli accenda il volto, intonato, anche per il riflesso del raso sulla guancia, a tutta quella scala di tinte rosate. Anche questo ritratto

porta la data del 1560, e la scritta sotto la rappresentazione di *Mosè sul Sinai* (?): MAS ES ÇAGVERO—QVE EL PREMERO.

In quest'opera si nota l'accrescersi di suntuosità, di splendore

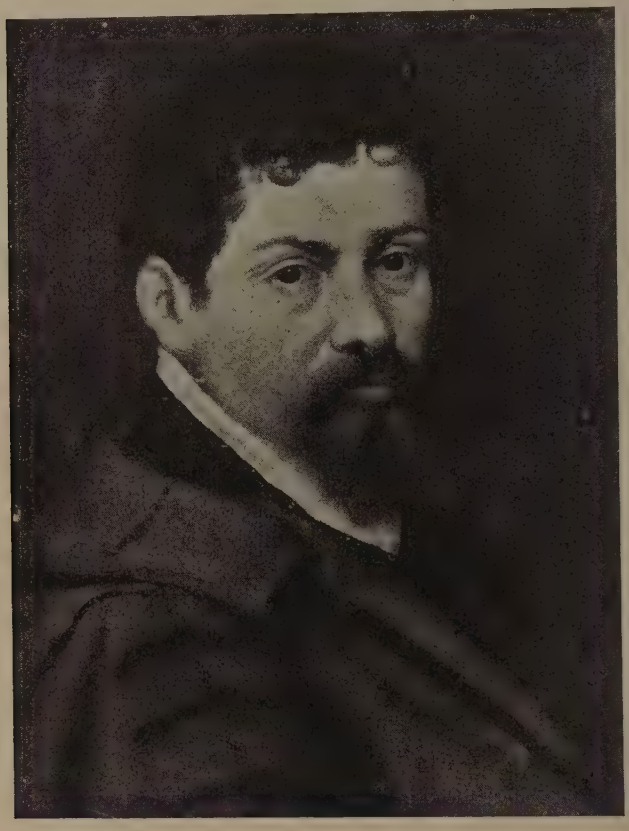


Fig. 198 — Firenze, Casa d'Arte Volterra.
G. B. Moroni: *Ritratto virile.*

nei tessuti, nei rasi, nelle sete; par che lo sfarzo esteriore nobiliti il mondo delle persone ritratte dal Moroni.

* * *

Anche dipingendo una figura sacra, *Santa Maria Maddalena* (fig. 200), il pittore non sa rinunciare alla colonna tronca dei suoi ritratti, e la colloca a destra, mentre la Santa avanza

Fig. 199 — Bergamo, Palazzo dei Conti Moroni.
G. B. Moroni: *Ritratto di Gentiluomo con spada.*
(Fot. dell'Ist. It. d'Arti Grafiche di Bergamo).

disotto un'arcata posticcia e mal girata ad uncino, davanti un paese tempestoso, in cui s'accendon di luce le torri come bianchi ceri sulle montagne. La bella santa porta un ricco diadema sulla fronte, sopravveste di velluto verde, gonna a strisce verdi azzurre e oro; la sopravveste lascia scoperte le maniche di velo bianco argento. Cadon lunghe le chiome alla Santa, ma non la veston più tutta come in antico; ella sporge il vaso baccellato d'argento con il coperchio crocesignato, e sembra sostar per fatica sotto quell'ammasso di vesti, sotto quel carico di velluti. Maddalena diviene il ritratto d'una cortigiana per il Moroni immemore delle forme tradizionali. Sempre così: egli trasporta tutte le sacre figure nel campo di ritrattista, ov'è sovrano, ribelle ai ceppi della tradizione.

Nell'*Ultima Cena*, a Romano (fig. 201), tutti i suoi personaggi s'assiepano intorno alla tavola ove Cristo apre la palma della destra, sconfortato; appena nella figura del Redentore è l'immagine consueta, benchè scolorata e come logora; in qualche apostolo si ritrova fisionomia morettiana, ma svuotata di contenuto sentimentale e con accenti forti di realtà semplice e viva; e sopra tutti, contro il cielo sparso di nuvole, come incorniciato dall'arcata della loggia palladiana, s'eleva il coppiere. Egli è fuor della composizione, e ne sembra il centro; il suo sguardo sorvola quelli dei convitati. Così i solenni Apostoli di Leonardo, dopo esser scesi in terra col Moretto, par si sieno matricolati a un'arte e, divenuti massari della compagnia, convengano a trattare, a discutere. Il mondo del Moroni è formato, e sostituisce quello della tradizione; le sue interpre tazioni dirette della figura umana o, diremo meglio, le sue schede di osservazioni dirette di caratteri e di forme, i suoi ritratti, compongono la scena religiosa.

* * *

Abbiam veduto come la suntuosità s'accresca nei ritratti moroniani, che splendon di rasi, di sete, di velluti e di gioielli; tanta ricerca di splendori va a dànno di quella della morbidezza

Fig. 200 — Bergamo, Casa Moroni. G. B Moroni: *Santa Maria Maddalena.*
(Fot. dell'Istituto It. d'Arti Grafiche di Bergamo).

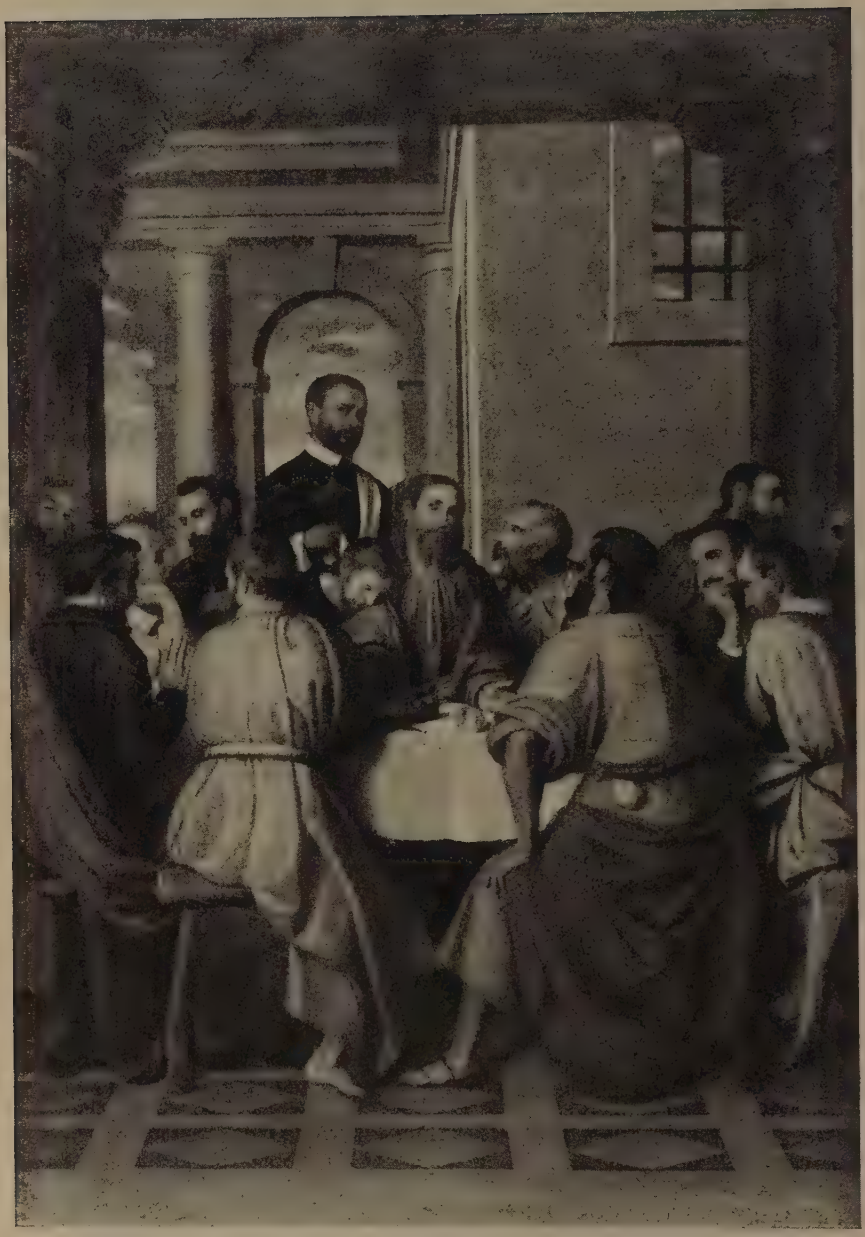


Fig. 201 — Romano, Chiesa parrocchiale. G. B. Moroni: *Ultima Cena*.
(Fot. Taramelli).

o tenerezza delle carni, della scioltezza del fare, come si vede nel ritratto supposto d'*Isotta Brembati* all'Accademia Carrara, con un gran corredo di gioie sulle chiome, di nastri, di ricciolì, di ricami, di pizzi e di collane (fig. 202); e in quello di

Fig. 202 — Bergamo, Galleria dell'Accademia Carrara.
G. B. Moroni: Ritratto supposto d'*Isotta Brembati*.
(Fot. Anderson).

una fanciulletta, tutta agghindata come una sposina (fig. 203), un po' turbata di tanta magnificenza, presa dal timore di non portar bene, come le grandi dame, collettone, collana, perle e gioielli. Tutta stretta dall'apparato suntuoso, la reginella mette la manina destra imbarazzata nella collana a globetti di cristallo. Teme di scomporsi, e si forza di tener la testina incas-

sata nel colletto, immobile, seria, graziosa, in quella serietà imposta dagli altri, dal costume e da se stessa.

Tanto lusso opprime la giovane signora, supposta *Isotta Brembati* (fig. 204), nel ritratto di casa Moroni, sopra uno specchio

Fig. 203 — Bergamo, Galleria dell'Accademia Carrara.
G. B. Moroni: *Ritratto di Bambina.*
(Fot. Anderson).

di marmo grigio in cui sfuma una luce giallo verdognola, che riprende i colori della veste verde cupo a larghi ornati d'oro. Fiorenti, sane, rosate, sono le carni; magnifico il ventaglio argenteo con larghi nastri violetti. L'ambiente non è più a pietre sbreccate e frante, ma architettato con ordine e misura.

Fig. 204 — Bergamo, Palazzo dei Conti Moroni.
G. B. Moroni: *Ritratto d'Isotta Brembati.*

Dello stesso tempo è la giovane signora (fig. 205) seduta sopra ugual sedia, nella Galleria Nazionale di Londra, con un simile collettone a ventaglio, una simile corazza al busto, un ventaglio nella sinistra.

* * *

Sistemato così l'ambiente, tranquillati i contorni, il Moroni, nel 1563, dipinse il bonario cavaliere che addita un vaso ardente (fig. 206), chiedendo: ET QVID VOLO—NISI VT ARDEAT? Veramente con quella calma indica piuttosto un'impresa che non il fuoco del desiderio. Sta in piedi, e tiene l'elsa della spada con la sinistra. Dalla finestra di quella stanza d'ogni ornamento nuda, scorgesi un campanile; dietro s'innalza il timpano di una chiesa, e nel davanti, case e case alla lombarda, quasi strascico delle vecchie forme del Borgognone. A ogni modo, torna il Moroni a forme di taglio nordiche, tanto nel cavaliere col vaso ardente, quanto nell'altro che avanza chiudendosi il mantello (fig. 207), e in un terzo che inoltra col berretto in mano, stretta l'elsa della spada (fig. 208). Le due ultime figure si distinguon dalla prima indicante il suo simbolo, per lo studio del pittore di dar un'azione libera al personaggio, quasi da lui sorpreso. E la seconda, per la semplicità del motivo pittorico, è tra le opere più significative del maestro, in quella signorile armonia di stoffe nero argentate e di pietra bigia col rosa luminoso del pavimento.

Più alto giunse il pittore rendendo, più che un'azione, una anima, nel ritratto di vecchia signora (fig. 209) su fondo grigio livido, che s'accorda con la nota di lutto delle carni bruno pallide e della veste nera. Gravi di tristezza son gli occhi della donna, che li fissa davanti a sè, come al suo destino; tiene un dito distrattamente nel libro socchiuso, e appena tocca i guanti con la sinistra. Cade ogni moto all'affacciarsi dei pensieri di dolore.

Come in questi ultimi ritratti il Moroni volse di nuovo verso forme nordiche, così nel *Ritratto di un Contarini*, del 1565, (fig. 210) torna al Moretto, anche alle gonfiezze del suo maestro,

Fig. 205. — Londra, Galleria Nazionale. G. B. Moroni: *Ritratto di Signora.* (Fot. Anderson).

Fig. 206 — Firenze, Uffizî.
G. B. Moroni: *Ritratto di Cavaliere con il vaso ardente.*
(Fot. Anderson).

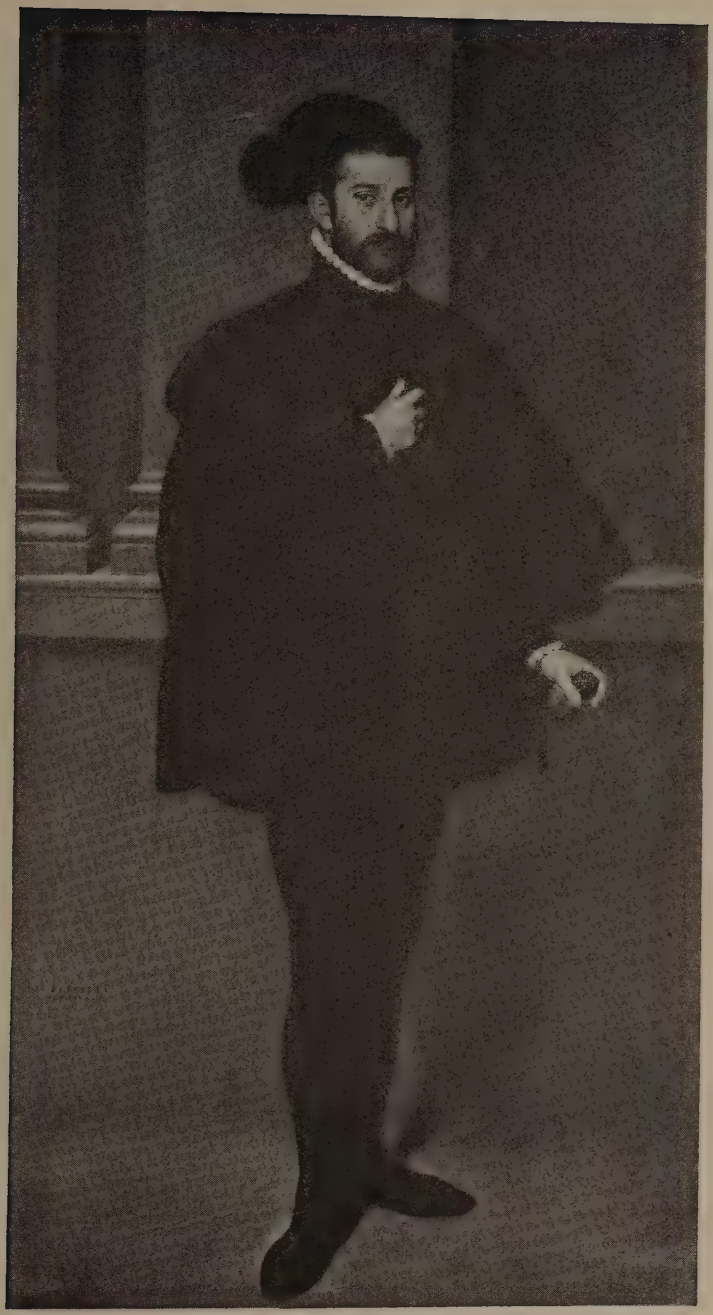


Fig. 207 — Bergamo, Palazzo dei Conti Moroni.
G. B. Moroni: *Ritratto di Cavaliere.*
(Fot. dell'Istituto It. d'Arti Grafiche di Bergamo).

Fig. 208 — Boston, Galleria Gardner. G. B. Moroni: *Ritratto di Cavaliere.*

mentre in quello di *Antonio Navagero* (fig. 211), ugualmente datato, continua la sua personale affermazione, frastagliando

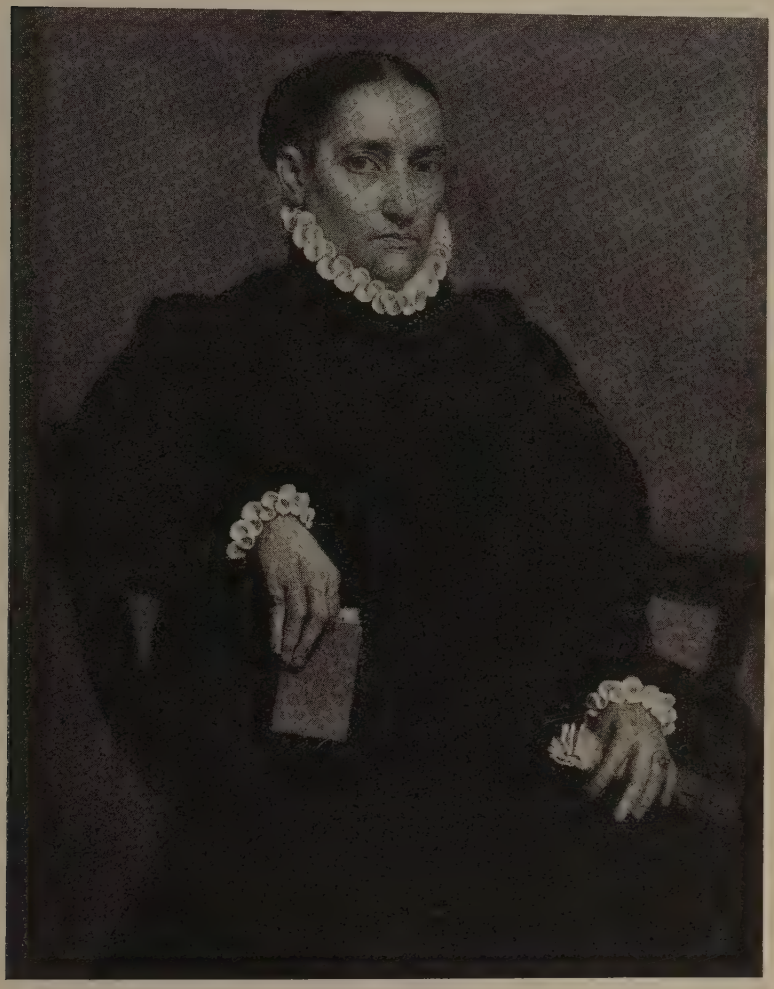


Fig. 209 — Bergamo, Palazzo dei Conti Moroni.
G. B. Moroni: *Ritratto di Vecchia signora.*
(Fot. dell'Istituto It. d'Arti Grafiche di Bergamo).

i contorni delle muraglie che forman paravento luminoso tra la figura e il cielo, e marezzando di luci argentine il volto irregolare,

con barba e capelli castani. Nell'armonia fredda dei grigi, e sul mantello scuro, quasi nero, risalta la nota rossa della veste di seta.

Fig. 210 — Budapest, Coll. Zichy: G. B. Moroni: *Ritratto di un Contarini.*

Par che, all'apice della sua arte, il Moroni si guardi attorno, e si provi ad emulare i grandi maestri contemporanei, riducendo gli esemplari ai suoi gradi di luce, alla sua gamma di colore.

Anche quando par s'avvicini a Tiziano, resta sempre più fisso nei contorni, con lineamenti men sgranati, con men fluido colore,

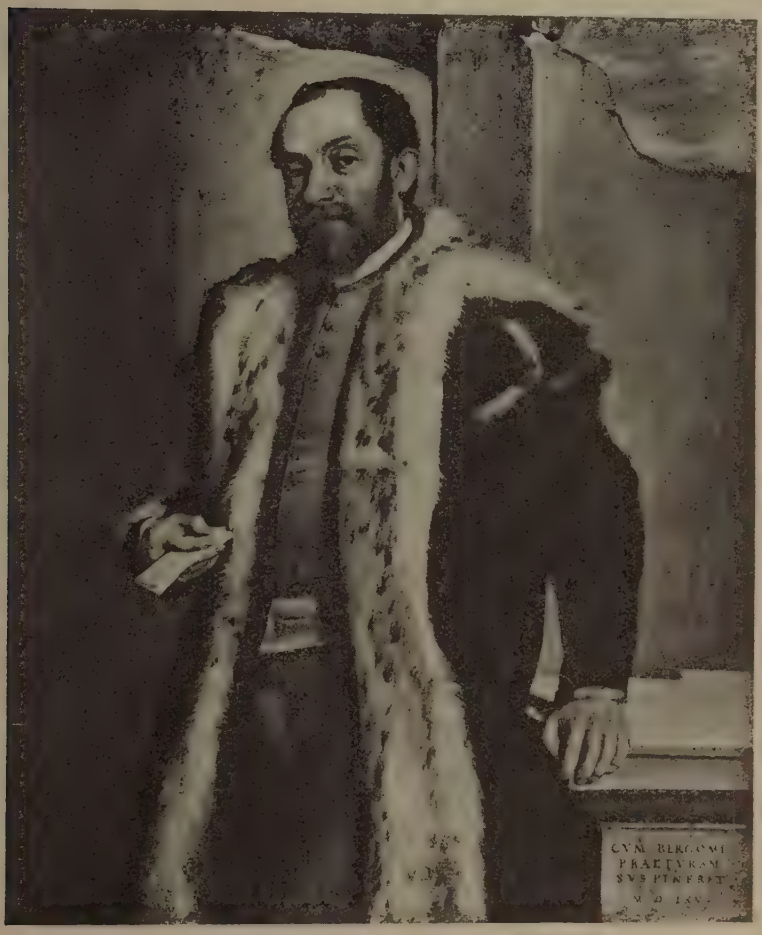


Fig. 211 — Milano, Galleria di Brera.
G. B. Moroni: *Ritratto di Antonio Navagero*
(Fot. Anderson).

come si vede nel ritratto d'un giovane energico, il quale guarda risolutamente con occhi fermi, quasi a scoprir le mosse di un avversario (fig. 212); così nell'altro d'un signor pettoruto,

dal naso aquilino, pien d'albagia e d'arroganza (fig. 213). Alla fin fine, con elementi del Moretto, di Lorenzo Lotto, del Veronese e di Tiziano, il Moroni sa impastare i suoi tipi, che riescono, sempre più personali e più vivi.

Innanzi tutto egli pensa a inclinar le teste dei suoi personaggi

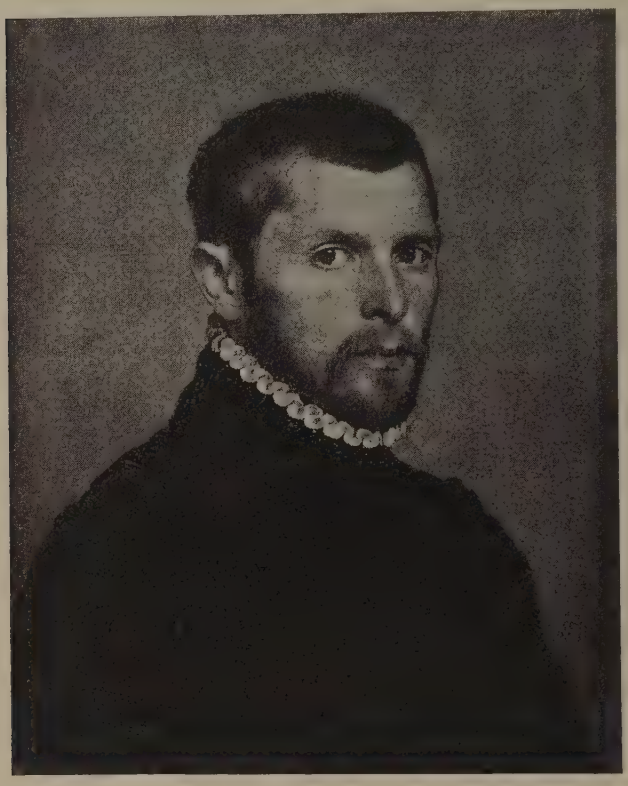


Fig. 212 — Bergamo, Galleria dell'Accademia Carrara.
G. B. Moroni: *Ritratto giovanile.*
(Fot. Anderson).

per meglio immergerle nell'atmosfera nebulosa del fondo, e nel *Sarto* della Galleria Nazionale di Londra (fig. 214) fa che l'ombra grigia bagni tutta la figura, e questa vi si immerge sempre più, inclinandosi. Diviene bigio verdognolo il bianco del

giustacuore, come visto traverso un velo d'acqua; s'inverdisce il pallore del volto, appena tocco di rosa sulle guance e sulle labbra. Con dignità di gentiluomo brandisce le grandi cesoie per tagliar la stoffa che distende con la sinistra, e guarda alla misura, alle proporzioni del suo cliente. Così nobiltà traspira il dotto

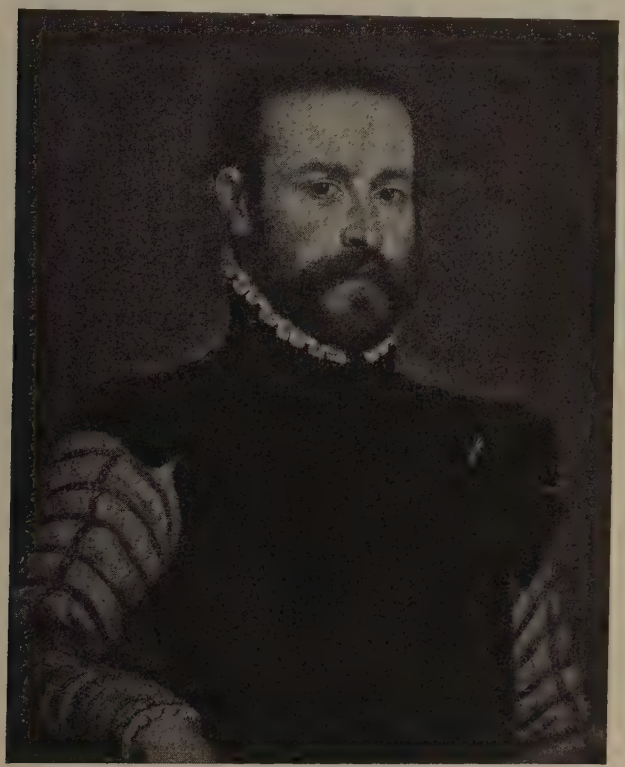


Fig. 213 — Milano, Galleria già Cristoforo Benigno Crespi.
G. B. Moroni: *Ritratto di Gentiluomo.*
(Fot. Anderson).

signore (fig. 215) che tiene nella destra una pianticella fiorita, e guarda dall'alto al basso ai suoi uditori, cui insegna e spiega. Sogguarda più imperioso l'*Avvocato* della National Gallery (fig. 216): tiene nella destra una lettera, e con la sinistra addita,

quasi voglia far prostrare il cliente avanti a sè. Tutti e tre questi ritratti hanno il fondo alonare, già suggerito dal Lotto al Moroni,

Fig. 214 — Londra, Galleria Nazionale. G. B. Moroni: *Ritratto di Sarto.* (Fot. Anderson).

e rendono la serietà calcolatrice del sarto, la prosopopea del professore, l'aria imperiosa del leguleio.

Alla stessa serie appartengono *Messere Gio. Antonio Pantera*, che si volge un po' rabuffato sul seggiolone, messo il dito a segno del libro: « MONAR. DI CHRISTO » (fig. 217); e il vecchione *Todaro brontolon*, che sembra abbaiare verso chi gli ha fatto

Fig. 215 — Berlino, Galleria Statale.
G. B. Moroni: *Ritratto.*
(Fot. Hanfstängl).

sospender la lettura del suo volume (fig. 218). Sofistico il primo; superbo della sua esperienza, della sua forza, il secondo.

* * *

Intanto con questi ritratti potenti, squarci di vita bergamasca nel Cinquecento, si giunge al 1576, alla pittura eseguita dal Moroni per la Cattedrale di Bergamo (fig. 219). E torna per essa

al suo maestro, al Moretto, dipingendo la *Madonna in gloria*, San Girolamo nel piano, con un ginocchio a terra, le mani giunte

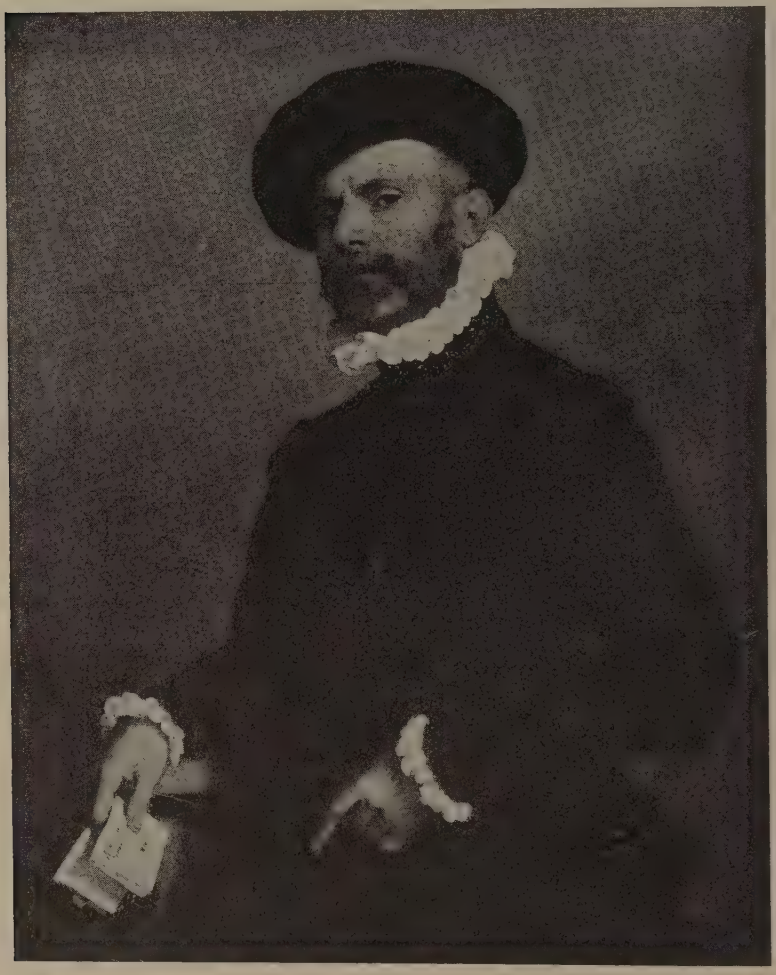


Fig. 216 — Londra, Galleria Nazionale. G. B. Moroni: *L'Avvocato*. (Fot. Anderson).

in alto offerenti, e Santa Caterina di fronte, tutta memore delle ultime forme classicheggianti del Moretto, ma in una positura obbligata d'immobilità, come per farsi ritrarre.

Chiuso l'ambiente, aperto sul mezzo nella pala di Bergamo, ridipinse la *Madonna col Bambino*, non più sulle nubi, ma sul

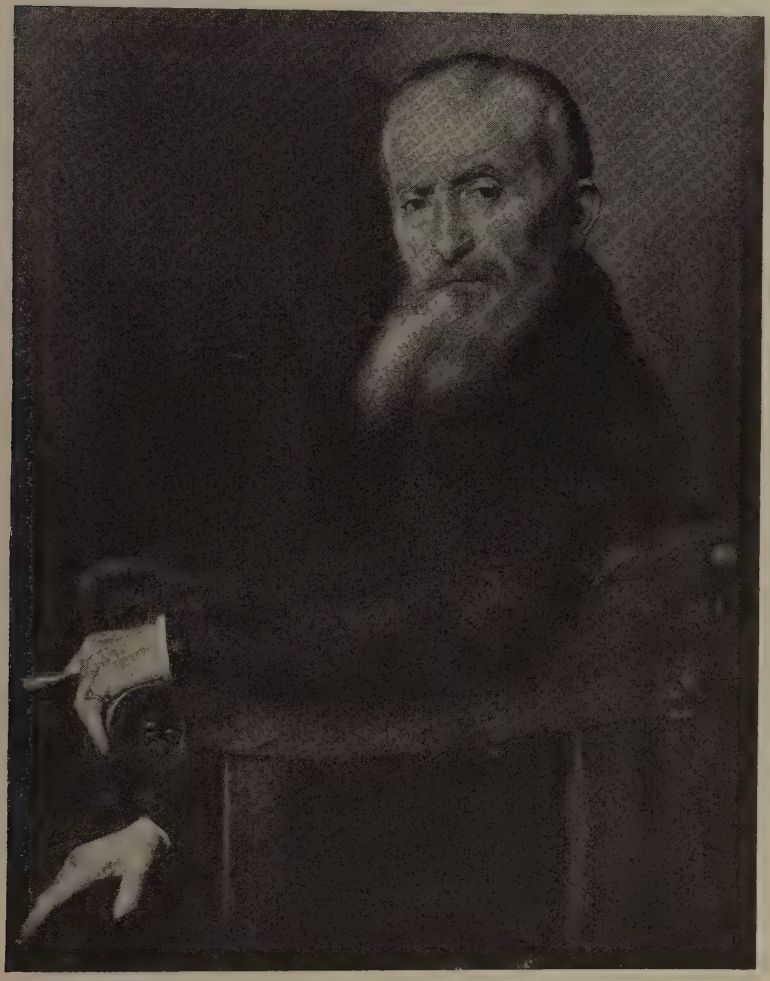


Fig. 217 — Firenze, Uffizî. G. B. Moroni: *Messer Gio. Antonio Pantera.* (Fot. Alinari).

trono, e con la scioltezza usata nel tratteggiare San Girolamo del quadro suddetto pennelleggiò l'anno 1577 successivo i *Santi Pietro e Andrea* nell'ancona di Fino al Monte (fig. 220).

Tolto l'allungamento maggiore che non è nei santi morettiani, ancora tutto risuona del Maestro, e par che il Moroni ricorra

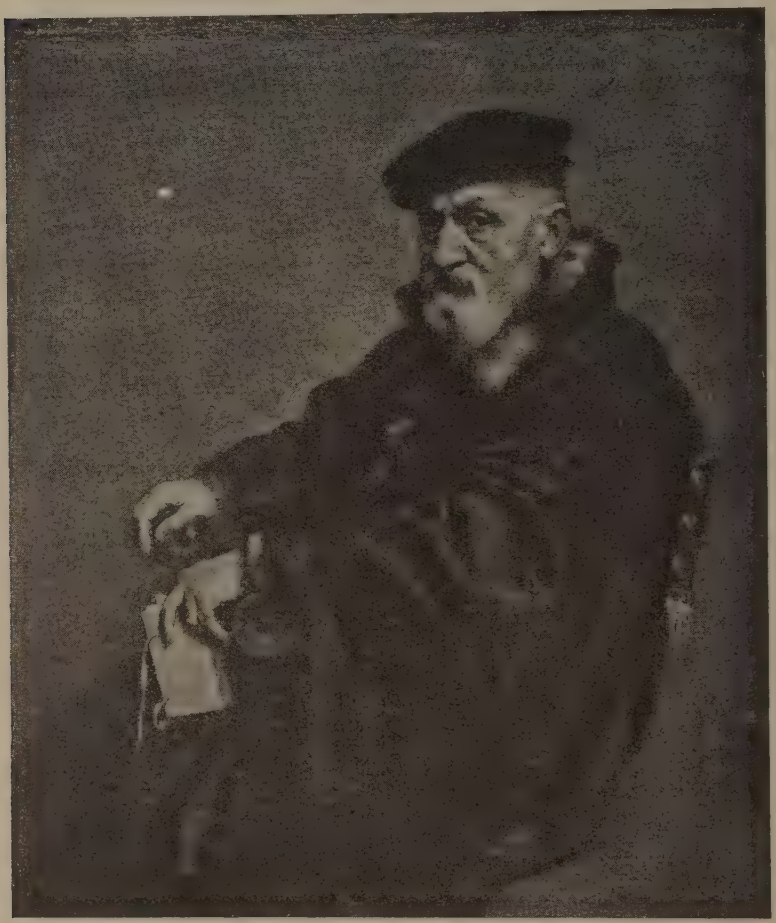


Fig. 218 — Bergamo, Gall ria dell'Accademia Carrara.
G. B. Moroni: *Ritratto di Vecchio.*
(Fot. Anderson).

ai suoi ricordi, ai suoi esercizi giovanili, riproducendoli con corrente facilità sui fondamenti mnemonici.

A questo tempo all'incirca, appartengono i due adoratori che dalle Gallerie Granducali di Oldenburg passarono alle Case

Fig. 219 — Bergamo, Cattedrale.
G. B. Moroni: *La Vergine in gloria, San Girolamo e Santa Caterina.*
(Fot. Alinari).

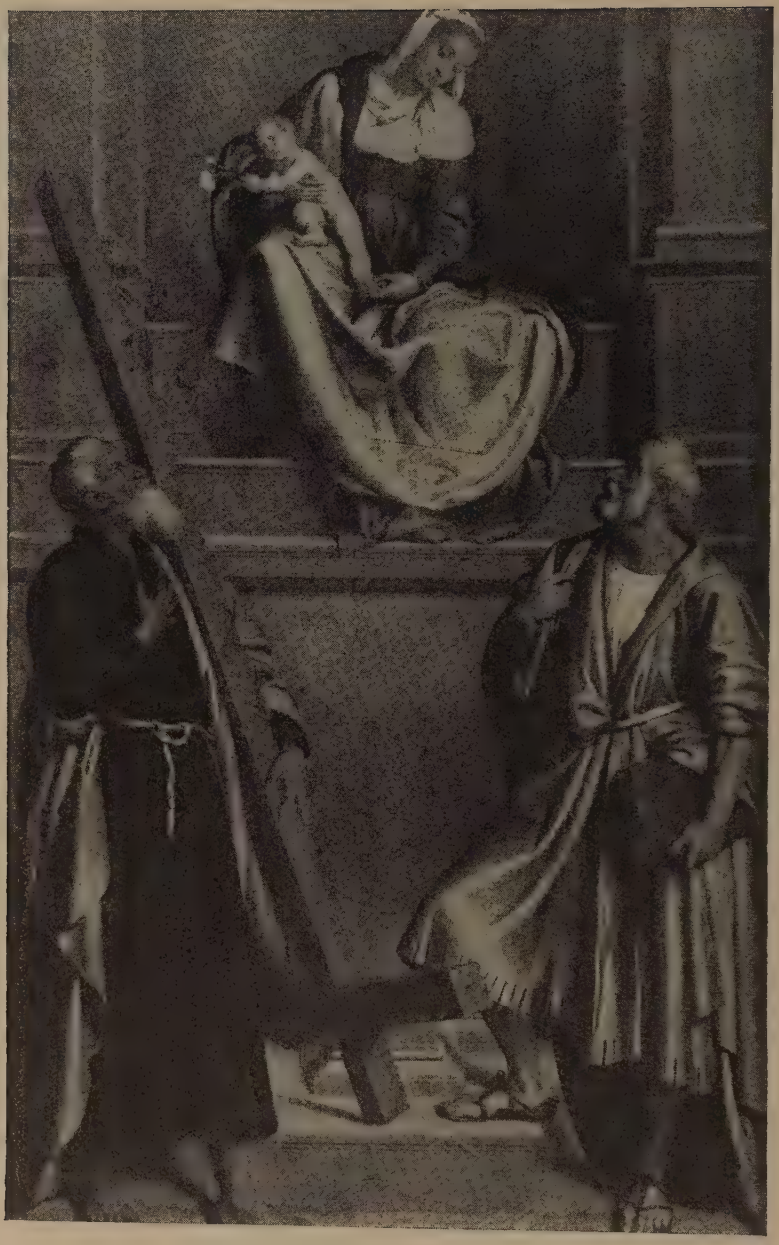


Fig. 220 — Fino al Monte, Chiesa.
G. B. Moroni: *La Vergine col Bambino in trono, i Santi Pietro e Andrea assistenti.*

d'Arte Goudstikker (fig. 221) e Bottenwieser (fig. 222). Il pennello, fatto più scorrevole nelle sacre composizioni, appena copre l'imprimitura, e s'affretta sulla tela, come su muro a fresco, sinteticamente costruendo la forma essenziale. Il colore

Fig. 221 — Amsterdam, Casa d'Arte Goudstikker.
G. B. Moroni: *Orante.*

appare diluito, stemperato: così sulla faccia floscia e gli occhi stanchi e nello sguardo forzati del vecchione borbottante della Galleria Carrara di Bergamo (fig. 223), così sul rubicondo filosofo che predica, come abbiamo già detto, il NOSCE TE APHTON (vedi fig. 182), così pure nel busto muliebre del Museo di Am-

sterdam (fig. 224), col fondo bigiognolo, in delicato accordo con la carnagione lattea della donna, appena soffusa di rosa.

Nell'altro quadro d'altare a Brera (fig. 225), con la *Vergine in gloria, Santa Barbara e San Lorenzo nel piano*, par di vedere,

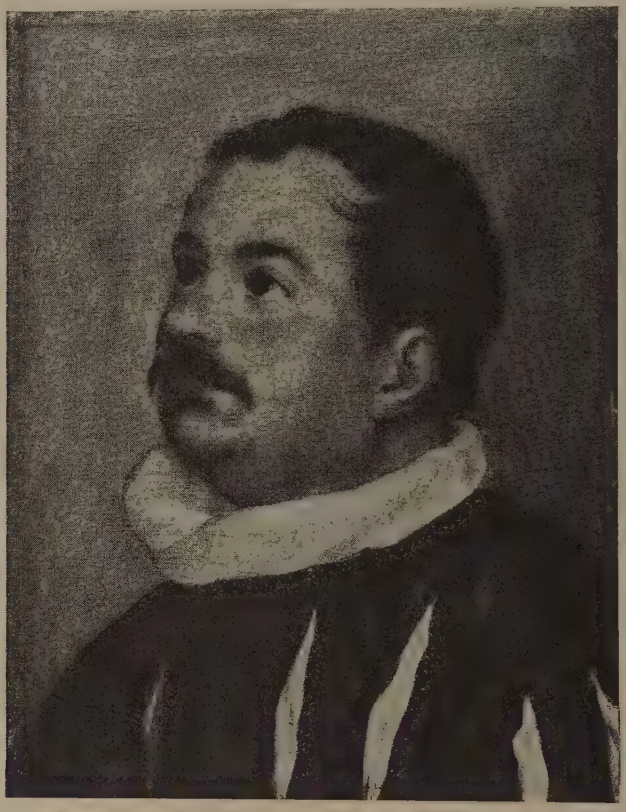


Fig. 222 — Berlino, Casa d'arte Bottenwieser.
G. B. Moroni: *Orante*.

tanto nella Vergine, quanto nella Santa, qualche ricordo del Parmigianino, maestro d'eleganze all'Italia, ma nel *San Lorenzo* il Moroni si serve di qualche ritratto di prelato vestito d'apparamenti sacri; e mentre nelle altre figure non riesce se non a darci manichini, intagliati nello studio del Moretto al tempo

del suo classicheggiare, in quella di San Lorenzo, per la via del ritratto, giunge alla vita.

Anche quando fece l'*Assunta* (fig. 226), ora nella Galleria di

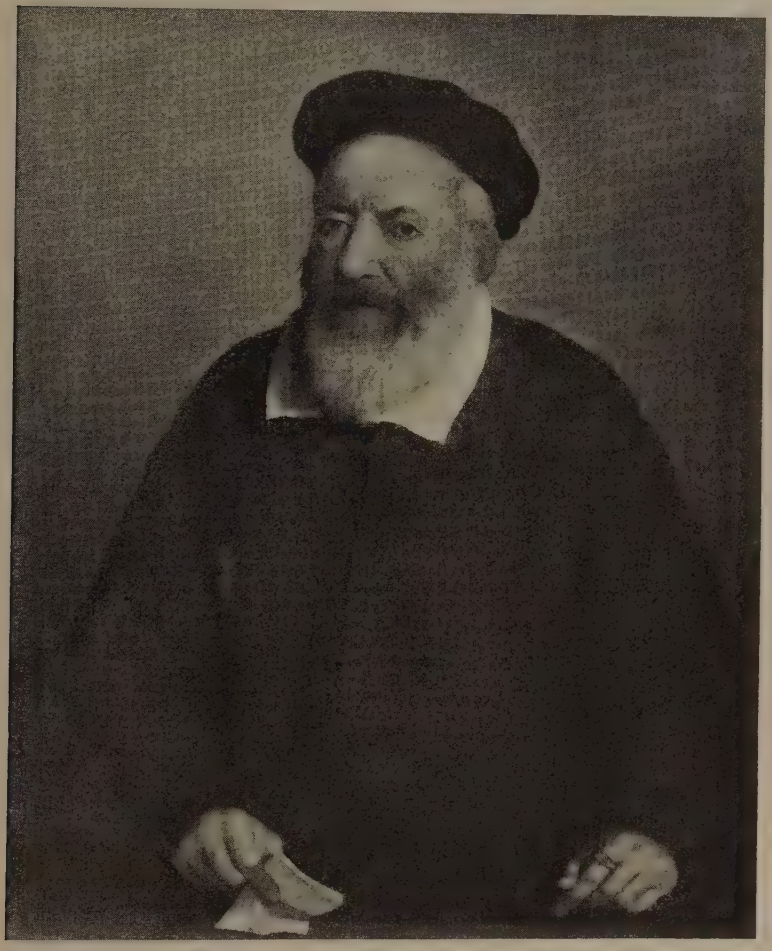


Fig. 223 — Bergamo, Galleria dell'Accademia Carrara.
G. B. Moroni: *Ritratto di Vecchio.*
(Fot. Alinari).

Brera a Milano, non arrivò a un gran progresso sulla primitiva composizione dello stesso soggetto a Cenate. Nell'ultima, le

forme si sono complicate, in alto, con la cerchia dei cherubi e con gli angioli adoranti, come con gli strali di luce intorno alla divina e lo sventolar dei suoi drappi; nel piano, con gli atteg-

Fig. 224 — Amsterdam, Museo. G. B. Moroni: *Ritratto di Signora.*
(Fot. Bern. F. Eilers).

giamenti più mossi e più uniti degli Apostoli. Ma il Moroni riesce anche meno del suo maestro a comporre, a regolare, a misurare, entro il mondo fantastico religioso, a ottener distribuzioni logiche e ritmiche. Tuttavia nella parte inferiore, ove sono gli

Fig. 225 — Milano, Galleria di Brera.
G. B. Moroni: *La Vergine col Bambino in gloria, i Santi Barbara e Lorenzo nel piano.*
(Fot. Brogi).

Fig. 226 — Milano, Galleria di Brera. G. B. Moroni: *L'Assunzione.*
(Fot. Alinari).

Apostoli e il Vescovo committente, il pittore si ritrova nel suo prediletto mondo del ritratto, mentre nella superiore, con la

Fig. 227 — Budapest, Museo di Belle Arti.
G. B. Moroni: *Madonna col Bambino e San Giovannino.*
(Fot. Hanfstaengl).

turgida Vergine impettita, gli angioli come automi, il festone di teste di cherubi nell'oro del nimbo, sopra le nubi grige, tutto è

convenzionale e arido. Gli Apostoli, in basso, con quelle facce grige color di terra, quasi modellate da barlumi argentini,

Fig. 228 — Budapest, Collezione Lederer. G. B. Moroni: *S. Lucia.* (Per cortesia della signora Lederer).

sono, prese a sè, tipiche creazioni del pittore: la testa di San Pietro, terrea con barba grigia, attrae sull'occhio smorto la luce

d'argento di quel freddo inizio di sera; il penultimo Apostolo, a destra, chino a parlare con un compagno, colpisce per l'acutezza degli occhi fra le palpebre. Potente ritratto è il Vescovo, nell'ammanto rosso e oro che accentua il pallore del volto ironico e delle labbra scolorite. Dietro il Vescovo è un Apostolo distratto: par quasi non si curi di passare dalla sua positura nello studio del pittore che lo ha ritratto a quella d'apostolo al momento dell'*Assunzione*. Egli si mette all'unisono con la mira di sbieco, fuor dal campo del dipinto, propria del Vescovo. Nel paese di un verde scolorito, una città frastagliata, fantomatica, si scorge sopra un'altura, come irreale apparizione rivelata da una fioca luce d'argento. Par che nei paesi Giambattista Moroni cerchi la libertà mancatagli nelle pitture sacre, uno sfogo alla fatica di seguire altrui. Abituato agli scarsi elementi architettonici consueti ai fondi de' suoi ritratti, anche ai semplici schemi spaziati nei quali dispone i personaggi, par che egli perda l'orientamento nello spazio largheggiato, nelle architetture grandi e complesse, tra il popolo degli angioli e dei beati. Nelle piccole dimensioni dei quadri sacri, meglio riesce, come dimostra la *Madonna col Bambino Gesù e San Giovannino* del Museo di Belle Arti a Budapest (fig. 227) ove l'azzurro, il rosso, il giallo-chiaro delle vesti, s'intonano delicatamente alla tranquilla atmosfera bigia della nicchia. Ancora a Budapest sono due piccoli capolavori i quadretti della Collezione Lederer, specialmente la *Santa Lucia* (fig. 228), in vesti di colore freschissimo, entro la penombra violacea della nicchia, che riappare, fondo prediletto dal Moroni per il variar delle ombre sulla concava superfice, dietro l'immagine di un Evangelista (fig. 229) messa a riscontro di Santa Lucia.

* * *

Negli ultimi anni par che il nostro pittore s'avvicini al Porbus pur restando sempre più semplice, più largo, più italianamente incline alla sintesi. Esempio il gruppo del *Vedovo coi due figli* (fig. 230) del Museo Nazionale d'Irlanda. Sul fondo di pareti grige stacca il gentiluomo con le carni chiare, rossigne, fredde, il collare bianco argento, la veste nera.

Fig. 229 — Budapest, Collezione Lederer.
G. B. Moroni: *Santo Evangelista.*
(Per cortesia della signora Lederer).

Squillano sul fondo uniforme la gonna gialloro della bimba, con nastrini grigio azzurri, e il bianco del corsetto a righe grige;

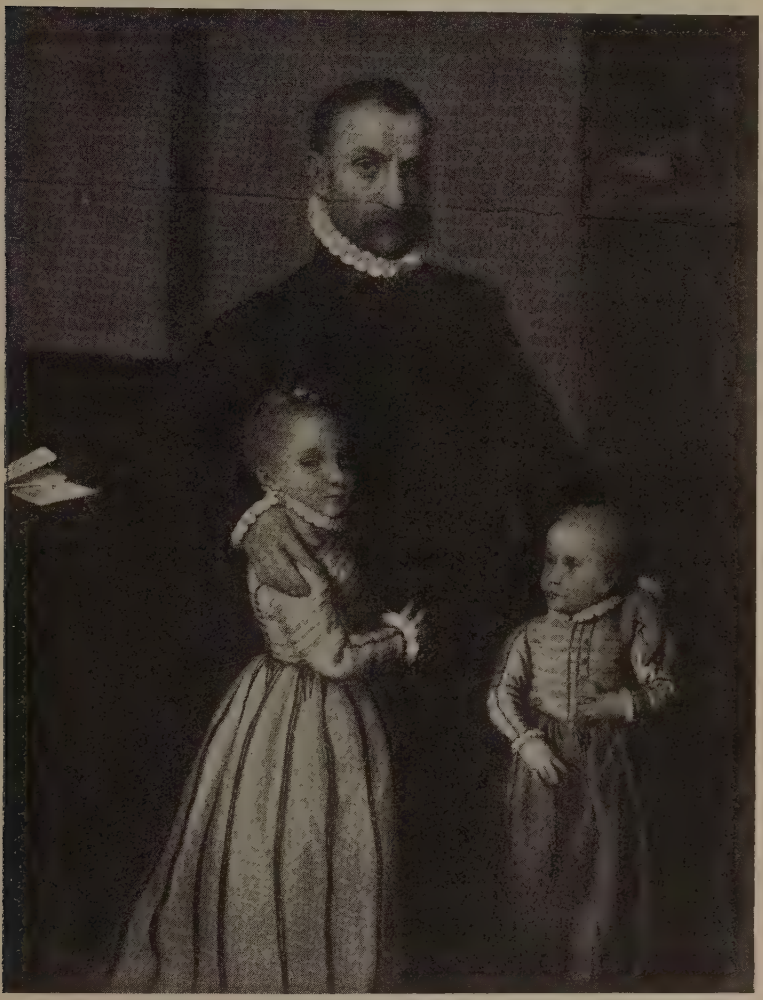


Fig. 230 — Dublino, Galleria Nazionale d'Irlanda.
G. B. Moroni: *Vedovo con due figli.*

sui capelli biondo rossi, nastrini rosa, lilla e azzurri, posano come luminose farfalle. Con queste note liete di colore s'accompagnano

il rosso e il verde a strie della gonna del bimbo, il bianco e il verde del corsetto, eppur l'effetto d'insieme è d'una nobiltà fredda e grave.

Tra le ultime opere del Moroni conviene ascrivere i ritratti dei due coniugi Spino, ai quali fu apposta, da una stessa mano, un'iscrizione che segna la data della morte, nel 1612, a settantasei anni, di Bernardo Spino (fig. 231), nel 1613, a settantadue, di Pace Rivola Spino (fig. 232). Guardando all'età dei due, possiamo ritenere eseguita l'effigie intorno al 1577, data della pala d'altare della chiesa di Fino al Monte. Lui severo, rude, comanda con gli occhi più che con la parola; viene avanti nerovestito a passi lenti, allontanando con gli sguardi la plebaglia; tiene nelle mani una patente, forse del Re cristianissimo, che lo veste d'autorità superba. Lei ha l'aria di buona massaia, d'intelligente signora, seria, tranquilla, parca di parole. Prende un po' il sussiego di chi si fa ritrarre, osserva e si sente osservata; ma si presenta ai suoi familiari, del momento e futuri, col serio aspetto di donna che ha compiuto il suo dovere. È vestita dei suoi abiti di festa, adorna delle sue virtù. In questi ritratti dell'Accademia Carrara a Bergamo, Giambattista Moroni sembra riassumere i suoi sforzi. Anche se dimentico talora, tutt'intento a eternare lo spirito e il carattere de' suoi personaggi, della giustezza del segno e della prospettiva, come nel caso in cui fa sporgere un piede della dama Pace Rivola Spino, il pittore è sempre pronto e sicuro nel rendere architetture di corpi e fisionomie di esseri.

* * *

Giambattista Moroni esordì sulla metà del secolo XVI, dopo essere stato alla scuola del Moretto, che, per vecchiaia dimentico delle sue dolci canzoni, si era messo nella schiera dei manieristi. Quando il Moroni vi giunse, non più splendori e libertà del Rinascimento, la giovinezza d'arte sfiorita, rotte le ali alla fantasia. Del naufragio della Rinascita, si vedevano i resti scoloriti, spampanati, disfatti; e il Moretto non insegnava più se non con gli antichi esempi. Poco abile a costruir lo spazio, non mise in

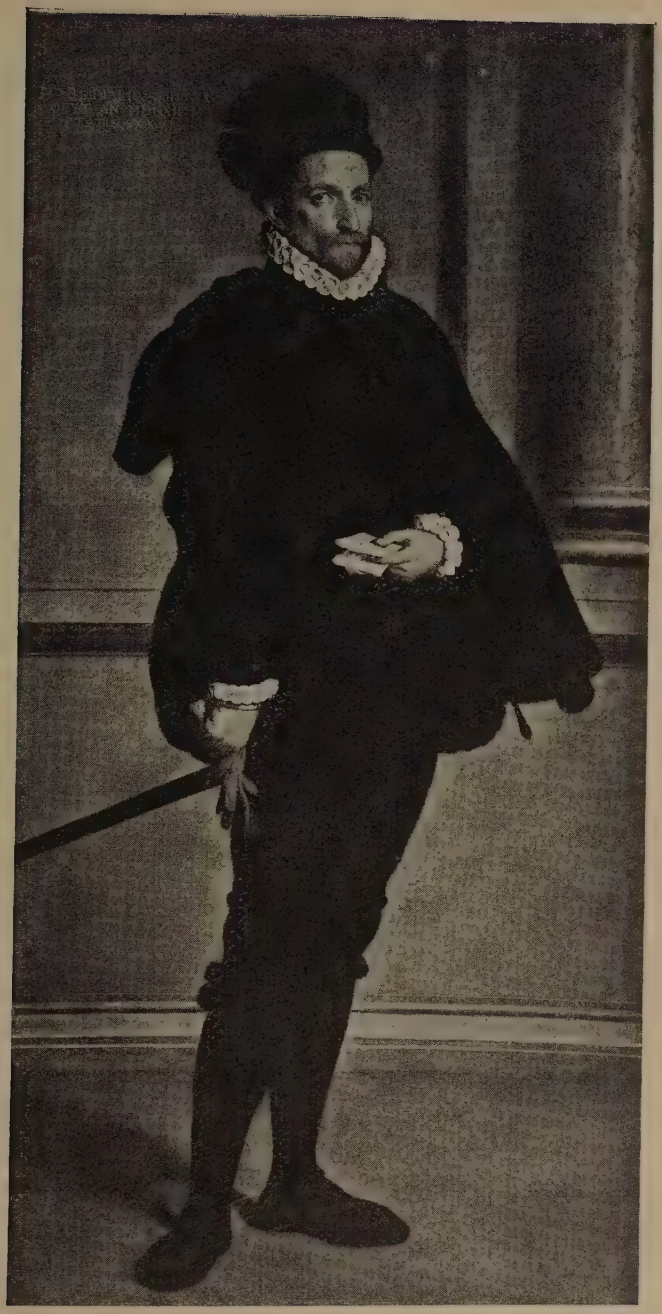


Fig. 231 — Bergamo, Galleria dell'Accademia Carrara.
G. B. Moroni: *Ritratto di Bernardo Spino.*
(Fot. Anderson).

mano il metro allo scolaro giovinetto, che uscì dalla scuola, copiate alcune figure di ancone d'altare, con una calligrafia morettiana. Ma tutte quelle copie gli servirono ogni volta che si chiese a lui un quadro sacro, così come il vestiarista teatrale fa ricorso al guardaroba per acconciar le comparse. Quando avesse usato solo quegli studî, Giambattista Moroni non sarebbe salito molto alto nella scala dell'arte; e li usò nelle scarse composizioni religiose, nelle quali non riuscì a innestare la propria personalità, se non guastando il vecchio e sfilacciato canovaccio. Fortuna volle che egli acquistasse presto fama di ritrattista, così che a Bergamo quanti si distinguevano per le cariche pubbliche, per la cultura, la professione, i titoli, accorsero a lui, al pittore che sorprendeva negli esterni caratteri i segni della vita interiore. Come nel periodo romantico avvenne che un artista, per la via del ritratto, lasciasse a poco a poco le lindure accademiche, ogni giorno rinnovandosi all'osservazione continua di uomini e cose; così nel furoreggiar manieristico, il Moroni, osservando e penetrando i suoi svariati clienti del castello, della piazza e del monastero, lasciò le trame abusate del Moretto, i giochi coloristici e i cangiatismi dei manieristi, per guardare con occhi limpidi la verità della vita. Altri pittori avevan fatto ritratti, chè dal principio del '500 cominciò a farsi comune il desiderio di essere effigiati, quasi a conservar l'ombra di se stessi per l'avvenire; ma niuno si era dedicato quasi esclusivamente al ritratto, come fece Giambattista Moroni nell'Italia Settentrionale e il Bronzino in Toscana. Nel Quattrocento, il ritratto serviva allo scambio della propria effigie tra principeschi fidanzati, a ricordare qualche magnifico signore; potrebbe dirsi che la pittura servisse principalmente, come la medaglia, a scopo onorario. S'iniziarono perciò, nel Quattrocento, le serie dei ritratti di filosofi, di giureconsulti, di poeti, di capitani, ecc.; ma, nel Cinquecento, ogni classe di persone volle la propria serie, e l'amore per il ritratto si diffuse comunemente. Ciò si può ben credere quando si pensi che in provincia, a Bergamo, tanto si distese l'opera di Giambattista Moroni ritrattista, che ci dette,

Fig. 232 — Bergamo, Galleria dell'Accademia Carrara.
G. B. Moroni: *Ritratto di Pace Rivola Spino.*
(Fot. Anderson).

per la sua penetrante osservazione e per le finezze del suo pennello, pronto a rendere i rilievi delle persone, ad avvivarle del

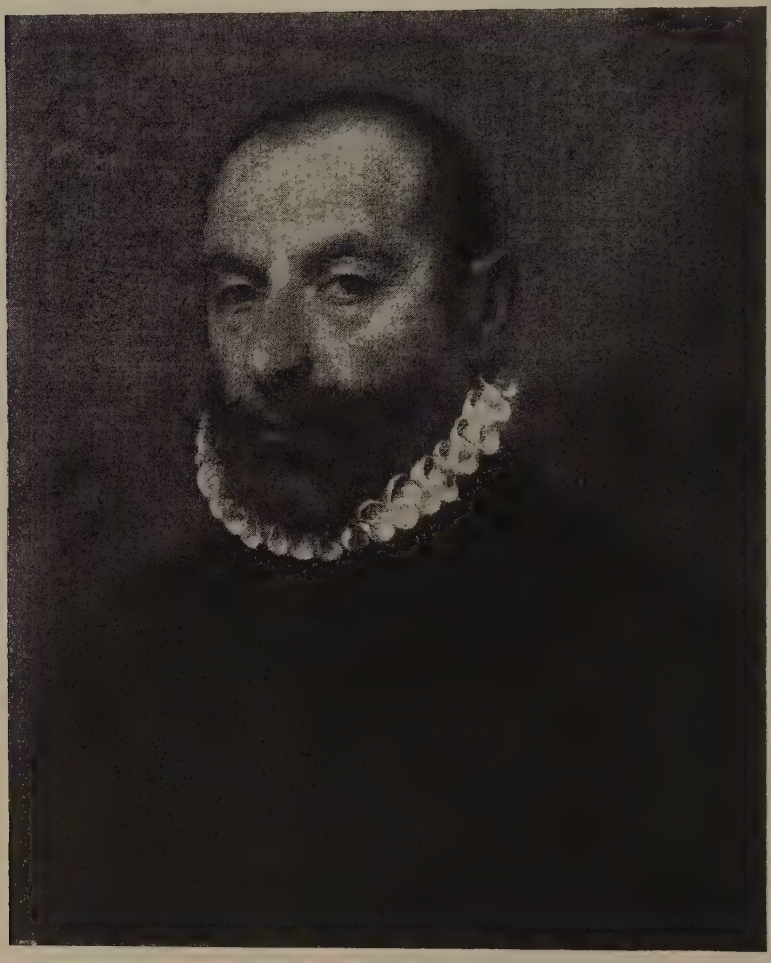


Fig. 233 — Budapest, Collezione del Prof. Edmondo Faragò.
G. B. Moroni: *Ritratto.*

loro colore e della loro luce, pagine intime di storia, perfetti saggi di costume, riflessi luminosi della vita italiana sul declinare del Cinquecento.

A Brescia, come a Bergamo, come nella Lombardia in generale, il ritratto ebbe ripercussioni nordiche, per gli effetti ottenuti da maestri come Holbein, quali si notano in alcuni casi anche in Bartolommeo Veneto e in Lorenzo Lotto. Ma la ricerca minuziosa dei particolari non distrasse mai Giambattista Moroni [1] dalla ricerca dell'insieme, dalla serrata unità dell'effetto ottenuto coi mezzi più semplici (fig. 233), talora quasi a monocromato, con

---

[1] Catalogo delle opere del Moroni:

Albino (presso Bergamo), Chiesa parrocchiale: *Cristo in croce adorato dai SS. Antonio da Padova e Bernardino.*
Amsterdam, Collezione Goudstikker: *Busto di giovane*, già a Oldenburg.
— Museo: *Busto muliebre.*
Baltimora, Collezione Walters: *Ritratto di signora.*
Bergamo, Collezione L. Pio Colleoni: *Ritratto di Bartolomeo Colleoni.*
— Collezione Frizzoni-Salis: *Busto d'uomo.*
— Collezione Moroni: *Ritratto d'Isotta Brembati.*
— — *Ritratto d'uomo in rosso.*
— — *Natività.*
— — *Adorazione de' Magi.*
— — *Madonna e San Giovanni.*
— — *Santa Maria Maddalena.*
— — *Ritratto d'uomo in nero.*
— — *Ritratto di donna anziana.*
— Collezione Piccinelli: *Busto di vecchia signora.*
— — *Busto di vecchio.*
— — *Due busti di sante.*
— — *Madonna e San Giovannino.*
— Collezione Romanelli: *Uomo in pelliccia, seduto.*
— Collezione Suardi: *Ritratto d'uomo.*
— Sant'Alessandro della Croce, Sagrestia: *Donatore che adora la Croce.*
— Duomo, primo altare a sinistra: *Visione della Vergine* (1576).
— Galleria dell'Accademia Carrara, n. 76: *Busto di Paolo Vidonus Cedrellus* (1576).
— — n. 75: *Busto d'uomo.*
— — n. 77: *Busto d'uomo.*
— — n. 78: *Ritratto d'uomo a mezza figura.*
— — n. 79: *Sacerdote con libro.*
— — n. 80: *Ritratto di Riccardo Spino.*
— — n. 81: *Vecchio uomo seduto*, in rosso.
— — n. 82: *Ritratto di Pace Rivola Spino.*
— — n. 83: *Vecchio seduto.*
— — n. 100: *San Girolamo.*
— — n. 380: *Busto d'Isotta Brembati*, in rosso.
— — n. 530: *Busto di signora in gorgiera.*
— — n. 546: *Vecchio seduto.*
— — Studio per il quadro di *Albino.*
— — n. 35: *Apparizione della Madonna a due Sante.*
— — 145: *Monaco.*
— — n. 174: *Busto d'uomo.*
— — n. 175: *Bambina.*
— — n. 195: *Signora seduta.*

intonazione tendente al grigio, con la gamma bigia, con le carni pallide, con l'atmosfera nebulosa del fondo, con aloni fantastici intorno alle teste schiarate da luce argentina. E se in certe primitive durezze, in certa incisione di contorni, si nota un'aria nordica nei ritratti del Moroni, egli ben presto, osservando e continuamente notando dal vero, dimenticò gli svariati esemplari che gli erano caduti sott'occhi, e fu lui, tutto lui, nella sua precisione, nella sua semplicità, nella sua schiettezza. Lorenzo Lotto

---

Bergamo, Galleria dell'Accademia Carrara, n. 95: *Ritratto di vecchio.*
Berlino, Casa d'Arte Bottenwieser: *Busto di giovane*, già a Oldenburg.
— Casa d'Arte Burlett: *Ritratto di gentiluomo.*
— Museo Statale, n. 167: *Ritratto di giovane* (1583).
— — n. 193: *Ritratto dell'Artista.*
— — n. 1930: *Ritratto di professore.*
— Collezione Kaufmann (già): *Ritratto di M. A. Savelli.*
Boston (U. S. A.), Fine Arts Museum: *Vecchio con bimbo.*
— Collezione Gardner: *Ritratto d'uomo in tutta figura.*
— Collezione Longyear: *Busto virile.*
Brescia, Pinacoteche, n. 29: *Ritratto virile* (1560).
— — n. 30: *Ritratto di magistrato.*
Budapest, Museo: n. 113: *Santa Dorotea.*
— — n. 114: *Santa Caterina.*
— — n. 179: *Madonna e San Giovannino.*
— Collezione Glück: *Ritratto di dotto.*
— Collezione del Prof. Edmondo Faragò: *Ritratto virile.*
— Collezione Lederer: *Santa Lucia.*
— — *Un evangelista.*
— Museo Zichy, n. 90: *Ritratto del Contarini* (firmato e datato 1566).
Cenate San Leone (in quel di Bergamo), Chiesa parrocchiale: *Assunzione.*
Chantilly, Museo Condé, n. 53: *Ritratto virile.*
— — n. 54: *Ritratto muliebre.*
Cleveland (U. S. A.), Collezione Holden, n. 28: *Coppia.*
Copenhagen, Museo: Disegno di due *Dottori della Chiesa.*
Dublino, Museo, n. 105: *Vedovo e bambini.*
Filadelfia (U. S. A.), Memorial Hall, Collezione Wilstach, n. 132: *Busto virile.*
— — Collezione Jonhson: *Uomo seduto* (1545).
— Collezione Widener: *Uomo seduto con tricorno*, indicato come ritratto di gesuita.
Fino del Monte (Bergamo), Chiesa parrocchiale: *Madonna coi SS. Pietro e Andrea* (1577).
Firenze, Pitti, n. 120: *Ritratto virile.*
— — n. 121: *Ritratto virile.*
— — n. 128: *Ritratto muliebre.*
— Uffizî, n. 582: *Ritratto di vecchio.*
— n. 906: *Ritratto d'uomo con la spada* (1563).
— n. 933: *Ritratto d'uomo con libro.*
— n. 941: *Ritratto del Pantera.*
— *Busto virile.*
Francoforte, Istituto Städel, n. 47: *Testa di monaco.*
Gorlago (Bergamo), Chiesa parrocchiale: *Adorazione dei Magi.*
— — *San Gottardo, Lorenzo e Caterina.*
L'Aia, Museo: *Ritratto di vecchio.*

gli suggerì le luci argentine e fredde, i fondi invasi da caligine luminosa, Paolo Veronese lo attrasse con la chiarità delle forme magnifiche, ma pur accogliendo suggerimenti per affinare i suoi mezzi tecnici, egli non si subordinò ad alcuno; rimase al suo posto d'osservazione, sempre uguale a se stesso, sempre pronto a cogliere il vivo.

Limitatosi, si può dire, al ritratto, il Moroni si studiò di dar un ambiente naturale ai suoi personaggi, abbandonando via

---

Leningrado, Romitaggio: *Ritratto con la scritta* NOSCE TE APHTON.
Locko Park (presso Derbey), Collezione Drury-Lowe: *Ecclesiastico della famiglia Cappello.*
Londra, National Gallery, n. 697: *Ritratto di sarto.*
— — n. 742: *Ritratto di magistrato.*
— — n. 1022: *Ritratto di gentiluomo.*
— — n. 1023: *Ritratto di signora.*
— — n. 1024: *Ritratto di Ludovico di Terzi bergamasco.*
— — n. 1316: *Ritratto di gentiluomo.*
— — n. 2094: *Ritratto di gentiluomo.*
— — *Busto d'uomo di media età* (proveniente dalla Raccolta Layard).
— — *Ritratto di Leonardo Salbani.*
— — *Busto d'uomo con barba bionda.*
— — *Castità.*
— Collezione Brinsley Marlay: *Profilo virile.*
— Collezione Kerr Lawson: *Ritratto di gentiluomo.*
— Collezione Northbrook: *Ritratto di Mario Benvenuti.*
— Collezione Powerscourt: *Ritratto d'uomo* (1561).
— Collezione Sutherland, n. 19: *Il « Maestro di Scuola di Tiziano ».*
— Collezione Yarborough: *Ritratto virile.*
Madrid, Prato, n. 314: *Ritratto di capitano veneziano.*
Milano, Ambrosiana: *Ritratto virile in tutta figura* (1554).
— Brera, n. 89: *Ritratto giovanile.*
— — n. 100 *Ritratto di Antonio Navagero* (1565).
— — n. 118: *Madonna con i SS. Barbara e Lorenzo.*
— — n. 130: *Assunzione.*
— — n. 131: *Madonna con Santa Caterina e Donatore.*
— Collezione Vittadini: *Due piccoli Santi.*
— Museo del Castello Sforzesco, n. 65: *Uomo in gorgiera.*
— Collezione Crespi (già): *Ritratto virile.*
— Museo Poldi Pezzoli, n. 558: *San Michele.*
— Collezione Frizzoni: *Ritratto virile.*
— Collezione Trivulzio: *Ritratto di un Colleoni.*
Monaco, Antica Pinacoteca, n. 1124: *Busto di donna in pelliccia.*
— Raccolta privata: *Ritratto di personaggio leggente.*
Nantes, Museo, n. 230: *Busto di signora.*
Newport (U. S. A.), Collezione Davis: *Ritratto di badessa.* (1557).
— — *Ritratto di gentiluomo.*
New York, Collezione Stillman: *San Girolamo.*
— Museo Metropolitano: *Ritratto di fanciullo.*
— — *Ritratto di Carlo Madruzzo.*
— — *Ritratto di Ludovico Madruzzo.*
Oldenburg (già Galleria di), n. 84: *Uomo e ragazzo.*

via tutti quei mezzi positivi che gli avevan servito da principio, giungendo perfino a immerger semplicemente le figure nell'atmosfera nebulosa. Nell'atteggiare i suoi clienti, si cercò di toglierli dalle pose forzate, di renderli più liberi, di moverli quasi non fossero nel suo studio chiuso; e ad aiutar l'effetto, a sgranchire sempre più le figure, studiò su di esse gli effetti di luce, i concerti con la luce del fondo, con l'aria e la luce dell'aperto. E perchè non solo gli atteggiamenti liberi servissero all'effetto semplice e naturale, ma meglio l'aria avvolgesse le immagini e meglio giocasse con loro la luce, le inclinò, le piegò da grande interprete della forma, per meglio rivelarla, scoprirla agli occhi della posterità.

Lombardo nella gravità fisionomica dell'arte sua, nella visione netta e seria delle cose, che lo ricollega alla grande tradizione foppesca, Giambattista Moroni fu tra i più nobili rappresentanti dell'arte fiorente nelle province intermedie tra il Veneto e la Lombardia.

Oldenburg (già galleria di), n. 91: *Signora in rosso.*
— — n. 94: *Ritratto virile.*
Panshanger (Herts): *Testa virile.*
Parigi, Louvre, n. 1395: *Ritratto di vecchio seduto.*
— Collezione Péreire: *Ritratto di giovine* (1563).
— Collezione Pourtalès: *Ritratto d'uomo.*
Parre (Bergamo), Chiesa parrocchiale: *Madonna, i SS. Pietro e Paolo ed altro Santo.*
Siena, Galleria, n. 487: *Testa d'uomo.*
— — n. 488: *Busto d'uomo.*
Torino, Museo, n. 586: *Busto d'uomo.*
Tours, Museo, n. 418: *Busto d'uomo.*
Trento, Raccolta Lazzari-Turco: *Ritratto di gentiluomo.*
— Raccolta Consolati: *Ritratto di gentiluomo.*
— Chiesa di Santa Maria: *Santa Chiara.*
— — *Madonna apparsa all'Evangelista e ai Padri della Chiesa.*
Roma, Collezione Suardi: *Ritratto d'uomo.*
Romano (presso Bergamo), Santa Maria Assunta: *Ultima Cena.*
Venezia, Accademia: *Ascensione* (Disegno).
— Ca' d'oro, Collezione Franchetti: *Ritratto di frate.*
— — *Ritratto di cavaliere.*
Vienna, Galleria Liechtenstein: *Busto di ecclesiastico.*
— Museo Storico Artistico, n. 216: *Ritratto di scultore.*
— — n. 217: *Ritratto virile.*
Warwick Castle: *Ritratto virile.*
Wimborne (Dorset), Lord Wimborne, Canford Manor: *Ritratto di dotto.*
— — *Ritratto d'uomo leggente.*
— — *San Girolamo leggente.*
Worcester Art Museum: *Ritratto virile.*
Woburn Abbey (Beds), Duke of Bedford, n. 19: *Ritratto virile.*

III.

MAESTRI EMILIANI E VENETI SOTTO L'INFLUSSO DELLA PITTURA ROMANA

IL GAROFALO E L'ORTOLANO, NICOLA PISANO, IL BAGNACAVALLO, BIAGIO DALLE LAME DI BOLOGNA, GIROLAMO MARCHESI DA COTIGNOLA E INNOCENZO DA IMOLA, GHERARDO DALLE CATENE, GASPARE PAGANI, GIROLAMO DA TREVISO

BENVENUTO TISI DETTO IL GAROFALO: Regesti. Bibliografia. L'Opera: Prima educazione dal Boccaccino e dal Costa, confronto con l'Ortolano, facilità a ripetersi, esercizi di miniatore. Amplificazioni alla raffaellesca, echi della "Santa Cecilia" di Raffaello nei suoi quadri. Animazione delle figure nel tempo della collaborazione con il Dosso. Catalogo.

GIOVAN BATTISTA BENVENUTI, DETTO L'ORTOLANO: Regesti. Bibliografia. L'Opera: Prima educazione dal Boccaccino e ricordi di Ercole de' Roberti e del Mazzolino. Influssi prodotti dalla "Santa Cecilia" di Raffaello. Ritorno a forme indigene. Ripercussioni dell'arte di Dosso. Epilogo. Catalogo delle opere.

NICOLA PISANO: Regesti. Bibliografia. L'Opera: Forme primitive pisane che non si riscontrano nella tavola del 1512-1514, colma di elementi veneziani. Mutevoli aspetti del pittore. Catalogo.

BARTOLOMEO RAMENGHI DETTO IL BAGNACAVALLO: Regesti. Bibliografia. L'Opera: Inizio nello studio del Francia, e innesto dell'arte del Ramenghi sulla pianta del manierismo romano. Trasfigurazione di forme raffaellesche nella pittura di convenzione e di pratica. Catalogo.

BIAGIO PUPINI DETTO BIAGIO DALLE LAME DI BOLOGNA: Sue opere ligie alla "Santa Cecilia" di Raffaello. Collaborazione con il Bagnacavallo e quindi con Girolamo Da Carpi. Catalogo.

GIROLAMO MARCHESI DA COTIGNOLA: Regesti. Bibliografia. L'Opera: Derivazione delle forme regionali del Francia e del Palmezzano, correlazione con Gianfrancesco Maineri da Parma. Esempi tratti da Raffaello. Catalogo.

INNOCENZO FRANCUCCI DA IMOLA: Regesti. Bibliografia. L'Opera: Mancanza di pitture che mostrino Innocenzo nello studio di Francesco Francia. Influssi della "Santa Cecilia" di Raffaello. Catalogo.

GIOVAN GHERARDO DALLE CATENE DA PARMA: Notizie. Quadri a lui attribuiti.

GASPARE PAGANI DA MODENA: Notizie. Opera.

GEROLAMO DA TREVISO, IL GIOVINE: Regesti. Bibliografia. L'Opera: Trasformazione degli elementi dovuti all'educazione veneziana del pittore in altri derivati da Raffaello e dal Parmigianino. Simiglianze con il Garofalo. Catalogo.

BENVENUTO TISI DETTO IL GAROFALO

Notizie

1481 — Nacque da Pietro Tisi e da Antonia Barbiani, probabilmente a Ferrara da famiglia proveniente dal paesino di Garofalo nel Polesine di Rovigo, in quel tempo parte del Ducato ferrarese.

1499, gennaio 29 (?) — Il Garofalo abbandona lo studio del Boccaccino, per andarsene a veder Roma. Il Baruffaldi conservò la lettera del Boccaccino al padre del Garofalo, per lamentarsi della dipartita improvvisa dello scolaro.

« Magnifico quanto fratello honorando

« Se Benvegnù vostro fiolo, messer Pietro mio honorando, avessi « imparato tanto le crianze, quanto il dipingere, per cosa certa « egli non m'avrebbe fatto un tiro tanto dishonesto. Dopo che morse « adì 3 Zenar suo Barba, e vostro cognato messer Niccolò, non ha « dato mano a un penelo, e sapeva bene, che bel opera el era drieto. « Ma questo è gnente. Elo, senza dire miga aseno, se le fatta, ma « non so verso qual parte. Io ge aveva provisto de lavorar, ma ha « lassato tutto imperfetto, e s'è andato via, lassandomi tute le « sue, e le robe de m. Niccolò, che vi serva d'aviso per veder di « trovarlo. Sel se dovesse credere, el diceva de voler veder Roma. « Pot'essere, ch'el sia andato a quella cità, el sono diese di che le « partito per un fredo sì grando, de tanta neve, chel no se po mica « star, e vi baccio le mane.

Di Cremona 29 Zenar 1499. Vostro come fratello
Boccaccino.

La data di questa lettera presenta non poche difficoltà ad essere accettata. Sappiamo che, nel 1497, il Boccaccino giaceva in carcere a Milano, e ne fu liberato per le fervide raccomandazioni del duca Ercole I. « L'ho in casa mia », scriveva l'oratore Antonio Costabili, « ove el starà per X on XV zorni per expedire certe sue cose. Et poi vederò mandarlo a Ferara, ov credo verà volontieri per ringratiare Vostra sublimità. la quale conforto à non lo lassare partire se prima la non vede dele opere sue ». Attestava poi l'oratore come fosse grande la fama del Boccaccino a Milano, e, confrontatolo con Ercole de' Roberti morto da poco tempo: « Io thengho », diceva, « che non solu el sii bono come era hercule ma anche molto migliore ». Il Boccaccino andò difatti alla Corte Estense; ed Ercole I gli pagò graziosamente l'affitto d'una casa ch'ei tenne nel 1498-99. Nel 1499, di marzo, concorse con Lorenzo Costa e con Lazzaro Grimaldi all'ornamento della Cattedrale ferrarese. Nell'ottobre e nel novembre di quest'anno ricevette dono di raso argentino e di raso nero veneziano dalla Corte, e, ai primi del 1500, ci appare ancora nella lista de' salariati. Il Campori spiega la sua partenza da Ferrara, raccontandoci come al principio del 1499 egli si facesse reo dell'uccisione della moglie adultera; ma quasi per un anno, dopo l'uccisione, il pittore rimase a Ferrara. Così stando le cose, come si può credere che il 29 gennaio 1499 tenesse studio a Cremona? Se la data della lettera fu alterata, convien

ritenere che essa fosse il 1506 circa, quando il Boccaccino iniziava le pitture nel Duomo di Cremona (Cfr. A. VENTURI, *L'Arte a Ferrara nel periodo di Ercole I d'Este*, in *Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per la Romagna*, Bologna 1889).

1506, agosto 5 — Attende a lavori di dipintura nell'appartamento di Lucrezia Borgia.

« 1506, agosto 5, Ferrara. L. 14 m. a m.ro Benvegnudo da Garofalo depintore... per havere depinto a guazo doe telle istoriate che sono andate nel Cielo de la camera in volta de la torre marchesana dove stanzia Sua S.ria » (*la Duchessa*). (Cfr. ADOLFO VENTURI, *Pittori della Corte Ducale a Ferrara nella prima decade del secolo XVI*, in *Arch. stor. dell'Arte*, a. VII, fasc. IV, Roma, 1894). Questa notizia ci fa pensare che alla scuola di Lorenzo Costa stesse il Garofalo, prima del 1506, quindi non a Mantova, ma a Bologna.

1513 — Data della pala della Celletta presso Argenta, rappresentante S. Lazzaro e San Giobbe a' piedi del trono della Madonna col Bambino.

1514 — Dipinge: *La Madonna sulle nubi*, per la chiesa di Santo Spirito, rappresentante la Madonna col Bimbo i Santi Francesco e Girolamo, e due committenti. Il PETRUCCI, che scrisse la vita di Benvenuto nelle trenta d'illustri ferraresi, assegnò al 1505 il quadro, ma il Laderchi, fattolo abbassare, perchè molto in alto era collocato, vi lesse la data del 1514.

1515 — Probabile ritorno del Garofalo a Roma.

Ne parlò il Vasari, che ebbe amicizia col pittore, sbagliando la data da rettificare in 1515 (non 1505): « Mandando poi, l'anno 1505, pur lui messer Ieronimo Sagrato gentiluomo ferrarese, il quale stava in Roma, Benvenuto vi tornò di bonissima voglia, e massimamente per vedere i miracoli che si predicavano di Raffaello da Urbino, e della cappella di Giulio stata dipinta dal Buonarroto. Ma giunto Benvenuto in Roma, restò quasi disperato non che stupito nel vedere la grazia e la vivezza che avevano le pitture di Raffaello, e la profondità del disegno di Michelangelo ».

v. 1517 — Affreschi in due stanze, a pian terreno del palazzo Trotti, ora Seminario Arcivescovile. Quasi del tutto periti gli affreschi della prima stanza.

1517 — Pala per la chiesa di San Valentino sopra a Castellarano (Reggio Emilia) eseguita su commissione di Gerolamo Sacrati, come ne lasciò memoria l'arciprete della chiesa nel 1625, con l'iscrizione:

HIERONIMVS. SACRATVS. PROTO | NOTARIVS. PRIMVS, PATRONVS. | SVA DEVOTIONE. | POSVIT. ANNO. DNI. | MDXVII. Girolamo Sacrato, protonotario e patrono di quella chiesa di San Valentino, è lo stesso gentiluomo che eccitò il Garofalo a visitar Roma (Cfr. A. VENTURI, *Di un quadro di Benvenuto Tisi detto il Garofalo*, in *Arte e Storia*, V, p. 204).

1519 — Dipinge *La Visitazione* (nella Galleria Doria).

1519 — Dà alla chiesa di S. Francesco in Ferrara la pala con *La Strage degli Innocenti.*

1520 — Data della *Risurrezione di Cristo* per la chiesa di Bondeno. Il Laderchi scrive che fu acquistato il quadro dal signor Ubaldo Sgherbi.

1523 — Affresco con il *Trionfo della legge cristiana sull'ebraica*, per il refettorio di S. Andrea a Ferrara. Trasposto su tela, il dipinto fu collocato nella Galleria dell'Ateneo ferrarese.

1524 — Data dello *Sposalizio di Maria Vergine*, già presso il Card. Fesch a Roma.

1524 — Per la chiesa di S. Francesco, rappresentò la *Cattura di Gesù nell'Orto.*

1524 — Per la chiesa, ora demolita, di San Silvestro, dipinse la Madonna in trono e quattro Santi. La pala fu trasportata alla Cattedrale ferrarese.

1524 — Fece una Madonna in gloria con una donna e un vecchio, al disotto. Stette nel palazzo del Quirinale in Roma.

1525 — Quest'anno è segnato ne la *Madonna del Riposo*, della Pinacoteca di Ferrara.

1525 — Data de la *Deposizione* eseguita per le monache di S. Antonio di Ferrara (Brera).

1525 — Frescò la *Sacra Famiglia* sul muro del convento della Certosa. Trasposta su tela, passò alla Galleria Costabili.

1526 — Collocò in San Francesco la *Madonna detta del Parto*, col ritratto del committente: Leonello del Pero.

1527 — Dipinge la *Deposizione* per la Chiesa di Sant'Antonio, ora a Brera.

1528 — Data de l'*Annunciazione*, dipinta per S. Bernardino.

1528 — Dipinge la *Vergine in gloria e quattro Santi nel piano* (già nella chiesa parrocchiale di Ariano, ora nella R. Galleria di Venezia).

1528 — Detta il suo primo testamento.

1530 — Dipinge l'*Apparizione della Vergine a S. Brunone*, per la chiesa di S. Spirito, ora nella Galleria Statale di Dresda.

Verso il 1530 — Sposa Caterina Scoperti.

1531 — Viene colpito da una malattia d'occhi che lo priva del destro. Avendo avuto salvo il sinistro, dipinge un quadretto votivo a S. Lucia per la chiesa della SS. Trinità, ove ritrae se medesimo genuflesso, con in mano una carta e disegnati su di essa due occhi, in atto di porgerla alla Santa Vergine.

1531 — Colora le *Nozze di Cana* e un *Presepe* per S. Bernardino. Nel secondo quadro leggevasi: *has tabulas pinxit gratis Benvenutus de Garofalo.*

1532 — Dipinge la *Vergine Liberatrice*, dopo una pestilenza (Duomo di Ferrara).

1532 — Secondo testamento.

1533 — Dipinge la *Vergine in gloria e Santi* (Galleria di Modena).

1534 — Data della *Risurrezione di Lazzaro* nella chiesa di San Francesco (Pinacoteca di Ferrara).

1536 — Data della *Invenzione della Croce* per la chiesa di San Domenico (Id.).

1537 — Il Garofalo con un suo garzone collabora con il Dosso nel dipingere la delizia ducale di Belriguardo; e con lui lavorano Battista di Dosso, Girolamo da Carpi, Gian Tommaso da Carpi, Camillo Filippi, Giacomo da Faenza, Biagio da Bologna. I conti a favore del Garofalo son riportati nell'*Archivio storico dell'Arte* (Roma, 1893), sotto le date 5 maggio 1537, 9 maggio, 19 maggio, 26 maggio, ... giugno, 16 giugno, 23 giugno, 30 giugno.

1537 — Dipinge l'*Adorazione dei Magi* per la chiesa suburbana degli Olivetani di S. Giorgio.

1538 — Data del *Cristo morto sulle ginocchia della Vergine* (Monaco di Baviera).

1538 — Colora la *Risurrezione di Cristo* per Massalombarda. Tavola con la *Resurrezione di Lazzaro*, già in San Francesco d'Argenta, poi in Roma, presso Gio. Battista Petrazzani.

1539 — Il Garofalo dipinge un quadro per il Duca di Ferrara.

Nel libro « Partite del Banco », 1535-1542:

A carte 121 – Adì 9 de octobre (1539): A Benvenuto da Garofalo, per comprare colori per un quadro. fa. per il s. n. L. 3. o.20. d. o.

A carte 124 – Adì 16 de settembre (1539). A m. Benvegnudo da Garofalo depintore. per comprare azuro. per uno quadro, lui fa: L. 8. s. 15. d. o.

(Per queste note ricavate da registro estense, cfr. ADOLFO VENTURI, *La Galleria Estense in Modena*, Modena, 1883).

1539 — Data dell'*Ascensione*, per la chiesa di S. Antonio (Berlino).

1541, agosto 27 — Il Garofalo lavora con Battista di Dosso, Camillo Filippi, Girolamo da Carpi, nella facciata della « fabbrica de la montagna di sotto ».

1541, settembre 3 — Con i suddetti compagni dipinge « quadri ala ditta fabrica ».

1541, settembre 10 — Dipinge « figure » nella « fabrica » suddetta.

(Cfr. per questi conti ADOLFO VENTURI, *I due Dossi*, Documenti, prima serie, in *Arch. storico dell'Arte*, cit., 1893, Roma).

1541 — Data dell'*Annunciazione* nella chiesa di Fandra (Bergamo).

1542 — Dipinge il *S. Giovanni che si congeda da S. Zaccaria*. Chiesa di San Salvatore in Bologna.

1544 — Eseguisce i *Santi Pietro e Andrea innanzi al Crocefisso*, col ritratto del committente Bernardino Barbulejo, dipinti per la chiesa di S. Pietro, già nella Galleria Costabili.

1544 — Rappresenta la *Cena degli Apostoli* ad affresco per il refettorio degli Zoccolanti in Santo Spirito.

1549 — Tavola dell'*Adorazione dei Magi con San Bartolommeo*, già in una chiesa suburbana dedicata a questo santo, ora nella Pinacoteca dell'Ateneo ferrarese.

1550 — Contratto col Capitolo Metropolitano di Ferrara per i cartoni degli arazzi raffiguranti la *Vita di S. Maurelio*.

1550 — Si accenna alla totale cecità del pittore.

1553 — Redige il suo ultimo testamento.

1559 — Muore e viene seppellito in S. Maria del Vado.[1]

---

[1] Bibliografia sul Garofalo: VASARI-MILANESI, III, 131; BARUFFALDI (G.), *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, ed. 1844, I, 27; CITTADELLA (C.), *Catalogo istorico de' pittori ferraresi*, 1782; RUGGERI (M.), *La «Resurrezione di Lazzaro» di B. T.* in *Ape italiana*, I, 1835, p. 58; AVVENTI (C.), *L'«Adorazione de' Magi» di B. T.*, in *Ape italiana*, IV, 1838; MELCHIORRI (G.), «*Sacra Famiglia e San Girolamo*» *di B. T.*, in *Ape italiana*, V, 1839; BOZOLI (G.), « *La presa nell'Orto* », *dipinto del G.*, in *Album*, VIII, 1841; PETRUCCI, *Vita di Benvenuto Tisi*; LADERCHI (CAMILLO), *La pittura ferrarese, Memorie*, Ferrara, 1857; ID., *Descrizione della Quadreria ferrarese Costabili*; CITTADELLA (L. N.), *Benvenuto Tisi da Garofalo*; ID., *Notizie relative a Ferrara*, 1864; ID., *Documenti ed illustrazioni ferraresi*, 1868; VENTURI (A.), *Di un quadro di B. T. detto il G.*, in *Arte e Storia*, V, 1886; FABRICZY (v. C.), *Ein Altargemälde von G.*, in *Rep. f. Kw.*, X, 1887; HARCK (FRITZ), *Opere di maestri ferraresi in raccolte private a Berlino*, in *Archivio storico dell'Arte*, 1888; VENTURI (A.), *La Galleria del Campidoglio*, in *Archivio storico dell'Arte*, 1889; ID., *Ancona del Garofalo a S. Valentino*, in *Archivio storico dell'Arte*, V, 1892; DROGHETTI (AUGUSTO), *Il «Cenacolo», dipinto dal G.*, in *Arte e Storia*, XIII, 1894; GRUYER (GUSTAVE), *L'Art ferrarais* tome II, Paris, 1897; VENTURI (A.), *Duomo di Codigoro, tavole di Dosso Dossi e del Garofalo*, in *L'Arte*, IV, 1901; NÉOUSTROIEFF (A.), *I quadri italiani nella Collezione Leuchtenberg*, in *L'Arte*, VI, 1903; REPPI (A.), *Le opere del Garofalo nella Pinacoteca comunale di Ferrara*, in *Arte e Storia*, XXXI, 1912; XXXII, 1913.

* * *

La sua prima educazione venne dal Boccaccino, come si può riconoscere osservando la *Madonna con Gesù* in piedi nella Galleria Capitolina (fig. 234), con gli occhi tondi e gialli proprî delle figure muliebri del maestro cremonese; ma tali caratteristiche s'innestarono in altre desunte da Lorenzo Costa, come si può vedere nel cosidetto Boccaccino della Raccolta Franchetti alla Ca' d'Oro (fig. 235); nei supposti Ercole Grandi, l'uno che dalla Collezione Layard passò alla Galleria Nazionale di Londra (fig. 236), l'altro presso il professor Carlo Madsen a Copenhagen (fig. 237); nel cosiddetto Panetti della Galleria di Modena (fig. 238); nel preteso Costa della Collezione Ryerson a Chicago (fig. 239), come nell'altro della Raccolta Perkins presso Firenze (fig. 240). Di grado in grado, ammorbidendo le forme, incidendo meno i contorni, smussando gli angoli, arrivò alla *Madonna* Capitolina e a un prezioso quadretto della Galleria dell'Ateneo ferrarese, la *Natività del Signore* (fig. 241), ove gli elementi del Boccaccino e del Costa son tradotti con tanta grazia infantile, tanta elezione coloristica.

Vi è nell'anima delle figure lo spirito del Costa e del Boccaccino, ma purificato; vi è nell'alto, nella gloria, un richiamo a Raffaello, ma questi involge il maestro ferrarese, potrebbe dirsi, solo col suo profumo. In quel candore, in quella castità di tipi, tra i gemmei colori, il Garofalo sente ciò che nell'arte di Raffaello è giovanile, non ciò che è classico, e ne trae per le sue forme una odorosa freschezza. Per quella via il Garofalo avrebbe potuto elevarsi sopra i maestri della sua regione, così come nel quadro di Josef Reinach a Parigi seppe rendere nel *Riposo della Sacra Famiglia fuggitiva* il paese e la sua frescura.[1] Si fermò, purtroppo, per ristamparsi.

Crebbe il Garofalo con l'Ortolano, ma mentre questi pareva intagliar statue in legno, quegli si godeva a miniare: e due

[1] Vedi la riproduzione in vol. VII, parte 3ª, pag. 833 di questa *Storia dell'Arte Italiana*.

volte miniò la stessa *Sacra Famiglia*, una nella Pinacoteca Capitolina (fig. 242), l'altra presso la casa Heinemann a Lucerna

Fig. 234 — Galleria Capitolina, Roma. Garofalo: *Madonna col Bambino.*

(fig. 243). Sul rovescio del primo quadro è una *Circoncisione* appena preparata, che ci permette di vedere il Garofalo, nel dipingere le sue tavole, intento a metter prima certi gialli

sonori ai quali accordava le altre tinte, i verdi di rame, i rossi e i gialli dorati. Presto si andò ripetendo; e anche quando la sua composizione muta, come nella *Sacra Famiglia* di Casa

Fig. 235 — Collezione Franchetti, alla Ca' D'Oro, Venezia.
Garofalo: *Madonna col Bambino.*
(Fot. Fiorentini).

Doria (fig. 244) e nelle altre di Londra (fig. 245), di Vienna (fig. 246), del Vaticano a Roma (fig. 247), di Bologna (fig. 248), tornano con lievi varianti le immagini già incontrate in altri

atteggiamenti, in altre positure; gli stessi aspetti dolci, bonari, gli stessi grati colori, le medesime composizioni entro paesi

Fig. 236 — Galleria Nazionale, Londra (già Layard).
Garofalo: *Madonna in trono e Santi.*
(Fot. Anderson).

chiusi da montagne, biancheggianti nelle parti in luce, tanto da sembrar coperte qua e là di neve. Le vesti son finemente

segnate, e nei partiti di pieghe si addentrano altre fitte minute piegoline; le chiome bionde hanno arricciature lumeggiate di

Fig. 237 — Collezione del prof. Carlo Madsen, Copenaghen.
Garofalo: *Madonna col Bambino.*

giallo. Si potrebbe pensare, per certe finezze di miniatore, che il Garofalo si fosse esercitato nell'arte d'alluminare, e ricor

dando la *Madonna in trono* già citata di Casa Layard, si troverebbe conferma all'ipotesi nelle figurine a bianco rilievo che riempiono i campi dell'architettura o del trono, e in quella scimmietta che viene a tener il posto dei fanciulli musicanti.

Fig. 238 — Galleria Estense, Modena. Garofalo: *Madonna*. (Fot. Anderson).

La fauna propria al miniatore ferrarese s'insinua nella *maiestate*. Anche tardi, il Garofalo, miniando l'arpa di casa estense, ricordò l'antico esercizio (figg. 249-251) E formò il suo capolavoro dipingendo entro riquadri, nella parte interna della cassa, dodici figurine alternativamente monocrome e policrome: alla sinistra di chi suonava l'istrumento, Ars, Clio, Opulentia,

Fig. 239 — Collezione A. Ryerson, Chicago. Garofalo: *Madonna col Bambino.*

Euterpe, Quies, Talia..., Polymnia, Honor, Herato, Termine, Therpsichore. *Opulentia* è raffigurata in una matrona con diadema in capo e una coppa in mano ripiena di monete d'oro;

Fig. 240 — Collezione Perkins, presso Firenze. Garofalo: *Madonna.*

Quies è figura dormiente, con uno scettro gigliato in mano e corone d'oro ai piedi; *Honor* è un veglio che tiene uno scettro pure gigliato in mano, e mostra una corona d'oro. Si sente in cotali allegorie lo sforzo replicato dell'artista per fare una trovata che s'addicesse a cosa di principe. Probabilmente

l'arpa meravigliosa fu suonata dagli eccellenti maestri che fiorivano in Ferrara, soprattutto durante il governo di Alfonso II. Allora, ad esempio del Principe, i Ferraresi, nobili e plebei, coltivavano la musica. Lucrezia d'Este, che fu poi duchessa

Fig. 241 — Ateneo, Ferrara. Garofalo: *Natività*.
(Fot. Alinari).

d'Urbino, l'amava sino al fanatismo; e le dame di corte coi loro canti e suoni molcevano la malinconia del Tasso.

Attorno alle figure delle Muse e alle figurine allegoriche monocromate si spiega una lussureggiante decorazione; e ove l'arco si congiunge con la cassa armonica posano due figure, *Labor* e *Diligentia*. Il dosso della cassa è a riquadri d'oro, con ornati a imitazione dei lavori alla damaschina, sopra fondo giallo o verde o di lacca rosso scura. Sul fondo d'oro, nella colonna, il pittore profuse uccelli variopinti, mazzetti di gelsomini, di

Fig. 242 — Galleria Capitolina, Roma. Garofalo: *Sacra Famiglia.*

Fig. 243 — Casa Heinemann, Lucerna. Garofalo: *Sacra Famiglia.*

garofani, di rose e viole. L'arco è dipinto in simil guisa, e ornato superiormente da intagli in legno che lo strisciano in lunghezza, e formano alla colonna come un cimiero di festoni d'alloro, di fiori argentei e di fragole porporine. Con tanta

Fig. 244 — Galleria Doria, Roma. Garofalo: *Sacra Famiglia.* (Fot. Anderson).

magnificenza, con tanto luccichìo, con tanta festa, alle esultanze musicali il Garofalo sposò quelle sinfoniche del colore.

* * *

I grandi quadri del Garofalo sembrano spesso ingrandimento di composizione di figure miniate, già definite, chiuse nelle loro formule consuete. Vedasi, nella Galleria Borghese, la *Madonna col Bambino tra San Giuseppe e Sant'Anna, San Michele e un altro Santo* (fig. 252). Le forme si sono amplificate alla raffaellesca,

Fig. 245 — Galleria Nazionale, Londra. Garofalo: *Sacra Famiglia.*
(Fot. Anderson).

ma, benchè rivestite di bei colori, restano fiacche e dolciastre: la Vergine con occhi incantati, San Giuseppe con occhi bassi, l'arcangelo Michele con lo sguardo melanconioso troppo in alto, il Bambino distratto. Tutte le figure segnano oblique parallele; non stanno in contrappeso tra loro. Quella nobiltà che lor viene dal Sanzio è una vernice su stampe consuete,

Fig. 246 — Museo Storico Artistico, Vienna. Garofalo: *Sacra Famiglia*. (Fot. Wolfrum).

su tipi determinati. Quando Raffaello portò a Bologna la *Santa Cecilia*, il Garofalo, che già dall'Urbinate aveva avuto esempio, fu attratto particolarmente dalla gloria d'angioli musicanti nel cielo del quadro, eco dei suoni della Santa martire cristiana. E come tutti i maestri bolognesi, i numerosi seguaci del Francia, il conterraneo Ortolano, egli imitò la pittura che scuoteva il torpore dell'arte emiliana. Quella coorte angelica tra canti e suoni fu ripetuta dal nostro pittore nella *Vergine adorante il Bambino* della Galleria Statale di Dresda (fig. 253), sopra due

altre schiere recanti i segni della Passione; e in altri quadri ancora, per esempio nella *Madonna in gloria* della Galleria Capitolina (fig. 254), con i Santi Francesco e Antonio nel piano, a piccole figure.

Più studiatamente il Garofalo dispose figure d'angioli musicanti, di maggior leggiadria, dietro il trono della Vergine, nella

Fig. 247 — Galleria Vaticana, Roma. Garofalo: *Sacra Famiglia e Santa Caterina.* (Fot. Anderson).

pala d'altare della Pinacoteca Estense a Modena, capolavoro del maestro (fig. 255). La Madonna, seduta sul trono coperto di damasco, tiene Gesù fra le ginocchia; a destra e a sinistra son angeli che suonano, e ai piedi del trono si vede Contardo Estense vestito da pellegrino; al lato destro, Santa Lucia; al sinistro, il Battista. Sopra un sasso, leggesi la data: MDXXXIII, e sotto essa un garofano e la firma *benvenuto ferrariensis.* Mai il Garofalo trovò solennità maggiore, negli angioli più grazia,

Fig. 248 — R. Pinacoteca, Bologna. Garofalo: *Sacra Famiglia.*

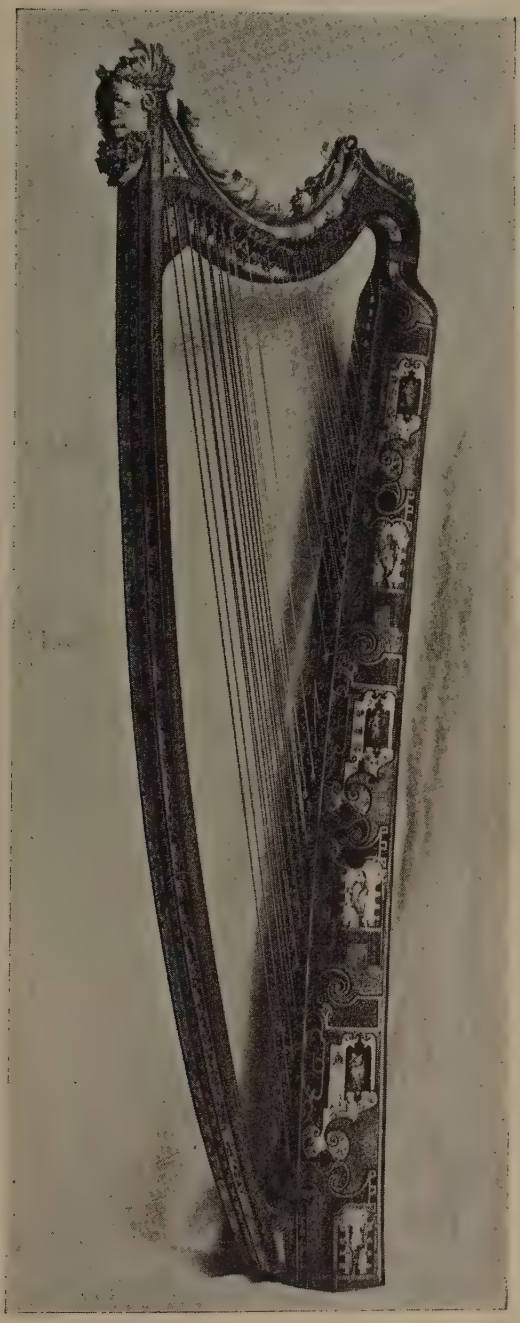


Fig. 249 — R. Galleria Estense, Modena.
Garofalo: Arpa miniata.
(Fot. Anderson).

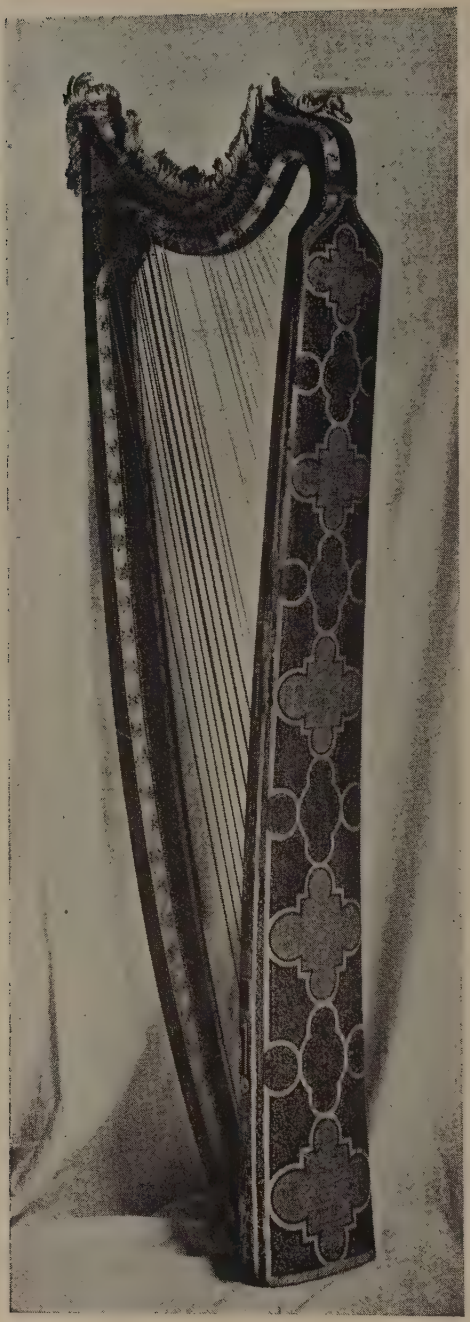


Fig. 250 — R. Galleria Estense, Modena.
Garofalo: Arpa miniata.
(Fot. Anderson).

Fig. 251 — Particolare dell'arpa suddetta.
(Fot. Anderson).

nei tre Santi del piano più nobiltà. Nonostante tanta diligenza, manca la vita ai sacri personaggi, che hanno unzione religiosa, non desto lo spirito.

* * *

Sembrò animarlo il Dosso, che a sè attrasse quanti esercitavan la pittura a Ferrara; lo ebbe, nella sua bottega, collaboratore. Gli affidò una parte nella gran pala di Sant'Andrea, ora all'Ateneo di Ferrara (fig. 256), ma le flave figure del Garofalo fecero un bagno caldo tra ombre e luci, e, pure avvivandosi, annerirono. Si sente subito, nella parte mediana della gran tavola, com'egli dovesse, collaborando, arrendersi al forte sovrintendente, non solo nell'intensificazione delle ombre, ma anche nello studio del movimento. La sua convenzionale figura giovanile, che a sinistra si rivede, si è oscurata, così tratta fuor dal proprio campo biondeggiante.

Fig. 252 — R. Galleria Borghese, Roma. Garofalo: *Madonna col Bambino, San Giuseppe, Sant'Anna, San Michele Arcangelo e un altro Santo.* (Fot. Anderson).

Fig. 253 — Galleria Statale, Dresda.
Garofalo: *Vergine adorante il Bambino.*
(Fot. Haufstängl).

Fig. 254 — Galleria Capitolina, Roma.
Garofalo: *Madonna in gloria e i Santi Francesco e Antonio nel piano.*
(Fot. Anderson).

Fig. 255 — R. Galleria Estense, Modena. Garofalo: *Madonna in trono e Santi.* (Fot. Anderson).

Fig. 256 — Galleria dell'Ateneo, Ferrara.
Garofalo e Dosso: Parte mediana di pala d'altare.
(Fot. Anderson)

In quel tempo, sotto la soggezione dossesca, Benvenuto dipinse il *San Sebastiano* (fig. 257) del Museo Nazionale di Napoli, avvolto nel drappo verde orlato d'oro. E nello stesso momento

Fig. 257 — Museo Nazionale, Napoli. Garofalo: *San Sebastiano*. (Fot. Anderson).

eseguì i quadri mitologici che decoravano il Castello Estense a Ferrara, oggi nella Galleria Statale di Dresda: *Marte e Venere innanzi a Troia* (fig. 258), *Pallade e Nettuno* (fig. 259), *Endimione*

e Diana (fig. 260): l'intensità coloristica del primo cessa negli altri, come se l'impulso dossesco si fosse attenuato. Tuttavia, nel farsi più grandioso per rappresentar le mitiche figure, il Garofalo perde quella sua fine contenutezza, quel biondeggiare tranquillo, che gli dava un certo sapor di grazia.

Nella Vergine agghindata alla maniera dossesca, nei velluti, nelle frange e nei fiocchi d'oro della *Madonna col Bimbo e San Giovannino* della Galleria di Palermo (fig. 261), il pittore smarrì se stesso; fece cosa che sa di ripiego, di sforzo.

Fig. 258 — Galleria Statale, Dresda. Garofalo: *Marte e Venere innanzi a Troia.* (Fot. Braun).

Meglio nella pala d'altare della Galleria Nazionale di Londra (fig. 262), dove è tuttavia stretto, nell'architettura, nel baldacchino, nelle figure dei Santi, dalla rigida simmetria. Il Garofalo ha imparato poco anche dal Dosso, e continua a filar il suo bozzolo, pure ingrossando, gonfiando, imbarocchendo. Egli guasta le sue vecchie composizioni, e il manierismo soffoca le figure ugualmente stampate, come si può vedere nel *Baccanale* della Galleria di Dresda (fig. 263). Quando si pensi che il quadro fu esposto presso i *Baccanali* di Tiziano nel Castello Estense, non si può a meno di far calare idealmente su quell'opera un velo di lutto.

Fig. 259 — Galleria Statale, Dresda. Garofalo: *Pallade e Nettuno*.
(Fot. Braun).

* * *

Il Garofalo fu inferiore alla sua fama. Impicciolì i modelli artistici ch'ebbe intorno a sè; e così nel ricordare, decorando il Seminario ferrarese (fig. 264), l'occhio di cielo aperto alla mantegnesca nel soffitto d'una sala di palazzo Costabili, restrinse, ridusse, sminuì scomparti, figure, ornati. Ben presto

Fig. 260 — Galleria Statale, Dresda. Garofalo: *Endimione e Diana.* (Fot. Braun).

si fece la sua convenzione, passando tra gli esemplari di Lorenzo Costa e del Boccaccino, riflettendo forme arrivate da Roma, senza la freschezza degli originali raffaelleschi; e quella convenzione mantenne quasi senza scomporsi, anche quando si trovò accanto il focoso Dosso Dossi. Rimase sempre uguale a se stesso; e le sue forme facili, antiquate, superficiali, vennero imitate e ripetute da un gran numero di piccoli seguaci. Quanto fosse antiquato si può notare anche dai soggetti di alcune rappresentazioni, per esempio da quello dell'affresco di Sant'Andrea, ove riappaiono le medievali figure simboliche della Chiesa e della Sinagoga presso al Crocefisso, e si scorgono

Fig. 261 — Galleria, Palermo. Garofalo: *Madonna col Bambino e San Giovannino.* (Fot. Alinari).

uscire dai bracci della Croce sei mani: due rivolte all'ingiù a coronar la Chiesa e a colpire la Sinagoga; due all'insu, ad aprir le porte del Paradiso, e a chiuderle ai reprobi. E finalmente una

Fig. 262 — Galleria Nazionale, Londra. Garofalo: Pala d'altare. (Fot. Anderson).

quinta dal pie' della Croce si stende ad aprire il Limbo ai Santi Padri, e una sesta a serrare l'Inferno. A destra, tre quadri rappresentano i tre Sacramenti; a sinistra, il popolo ebreo disperso, i riti interrotti; ancora a destra, la *Predicazione di San Paolo.*

Come si vede, tutta questa invenzione raccattata dal medioevo, questa composizione ideografica, è lontana dalla modernità, congegnata su schemi medievali fuor d'ogni spirito d'arte. È un gran cartellone emblematico, fatto secondo i dettami di un predicatore antiquato. Solo un pittore che applicasse le sue convenzioni a qualsiasi soggetto poteva rientrare nei labirinti dei simboli medievali. E vi rientrò il Garofalo in pieno

Fig. 263 — Galleria Statale, Dresda. Garofalo: *Baccanale.* (Fot. Alinari).

Cinquecento, nell'affresco che, trasposto dal muro, si vede nella Pinacoteca dell'Ateneo a Ferrara.

Al tempo accademico, egli fu detto dal Laderchi « la prima stella della scuola pittorica ferrarese »; ma la critica moderna nel cielo dell'arte ferrarese ha indicato tante grandi stelle da far passare il Garofalo tra gli astri minori, di poca luce. Andando a ritroso del tempo, si ritrova il Vasari deprimere i Dossi, ed esser generoso di lodi al Garofalo, che gli fu largo di « amorevolezze e cortesie » durante le sue due visite a Ferrara. Non pare

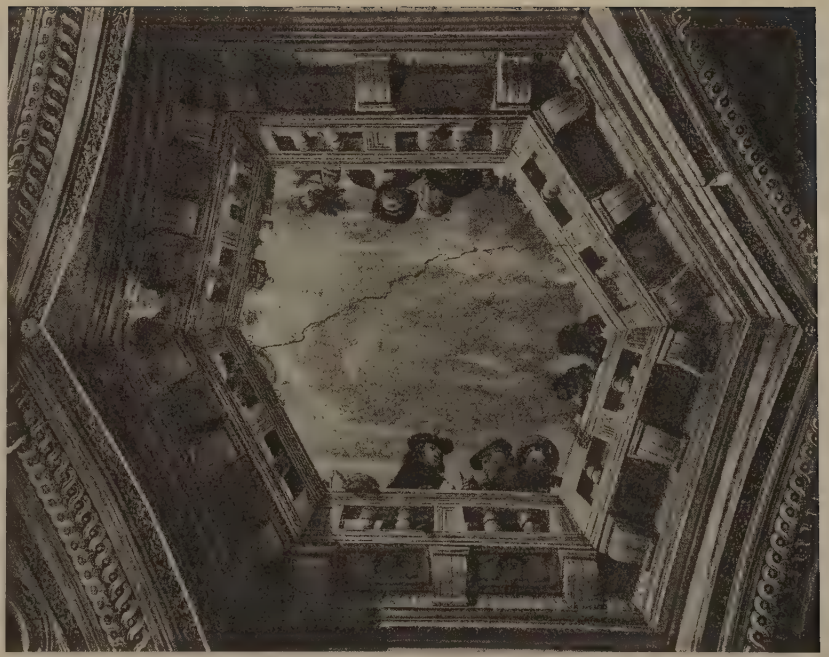


Fig. 264 — Seminario, Ferrara. Garofalo: Soffitto.
(Fot. Anderson).

in fondo che il Vasari avesse grande entusiasmo per il Garofalo,[1] alla cui ospitalità gentile corrispose con garbatezze di scrittore. Altri, non lui, lo tenevano in conto, altri molto lo lodarono, scrive più volte il biografo aretino. Il giudizio vasariano si sforza all'obbiettività; e, se ne esce per alcun poco, la lode è generica, in basso tono. Fu proprio l'accademismo a esaltare fuori d'ogni

---

[1] Catalogo di pitture del Garofalo:

Aia (L'), Casa d'arte Bachstitz: *La Samaritana al pozzo.*
Amsterdam, Museo: *Adorazione dei Magi.*
— — *Santa Famiglia.*
Bergamo, Accademia Carrara: *Ritratto del Pittore* (supposto).
— — *La Strage degli Innocenti.*
— — *Madonna col Bambino e i Santi Rocco e Sebastiano.*
Berlino, Kaiser Friedrich's Museum: *San Girolamo.*
— — *Giove e Io.*
— — *Adorazione dei Magi.*
— Vendita Kaufmann (4 dic. 1917): *La Circoncisione.*
Bologna, R. Pinacoteca: *Sacra Famiglia.*
— — *Congedo del Battista dalla sua famiglia* (1542).
Cambridge, Fitzwilliam Museum: *San Girolamo.*
Cassel, Museo: *Santa Cecilia.*
Castellarano di Reggio Emilia, chiesa di San Valentino. Pala d'altare eseguita nel 1517 per Girolamo Sacrati.
Chicago, Collezione Ryerson: *Madonna col Bambino.*
Copenaghen, Collezione Carlo Madsen: *Madonna col Bambino.*
Cracovia, Galleria Czartoriwski: *Adorazione dei Magi.*
Dresda, Galleria di Stato: *Baccanali.*
— — *Poseidon e Athena.*
— — *Marte e Venere innanzi a Troia.*
— — *Endimione e Diana.*
— — *Madonna adorante il Bambino.*
— — *Gesù tra i dottori nel Tempio.*
— — *Madonna in gloria e tre Santi nel piano.*
— — *Madonna col Bambino, Santa Cecilia, San Bernardino, Santo francescano, Santo vescovo.*
Englewood (U. S. A.), Collezione Dr. F. Platt: *Circoncisione.*
Ferrara, Duomo: *Vergine gloriosa* (1524).
— — *Vergine liberatrice* (1532).
— — *Cena* (Dal refettorio di Santo Spirito, 1544).
— S. Francesco: *L'Arresto di Cristo* (1522-1524).
— Galleria dell'Ateneo: la *Natività del Signore.*
— — Pala di Sant'Andrea (collaborazione del Garofalo col Dosso).
— — Affresco di Sant'Andrea: *Il vecchio e il nuovo testamento.*
— — *Orazione nell'Orto.*
— — *La Resurrezione di Lazzaro.*
— — *Madonna e sei Santi.*
— — *Strage degli Innocenti.*
— — *Fuga in Egitto.*
— — *Madonna in trono, quattro Santi al piano e una divota orante.*
— — *Madonna detta del Riposo.*
— — *Adorazione dei Magi.*

misura il Ferrarese che affolla tutte le gallerie pubbliche e private di quadretti suoi e dei suoi imitatori. La comune conoscenza del pittore finì a ingrandirlo, a farlo metter in primo piano dai vecchi conoscitori; ma oggi, meglio temprata la critica artistica,

---

Ferrara, Galleria dell'Ateneo: altra *Adorazione dei Magi.*
— — *Testa di Madonna*
— — *Invenzione della Santa Croce.*
— Seminario: Affreschi.
— Palazzo Costabili: Affreschi in varie stanze.
Firenze, Uffizî: *Annunciazione.*
— Pitti: *La Sibilla e Augusto.*
— Raccolta Costantini: *Madonna e Santi* (simile alla pala della Galleria Nazionale di Londra)
— Raccolta Perkins: *Madonna col Bambino.*
Francoforte, Museo Städel: *Madonna col Bambino e San Giuseppe presso un braciere.*
Leningrado, Romitaggio: *Moltiplicazione dei pani* (dal castello di Gaschina).
— — *Nozze di Cana.*
— Collezione Leuchtenberg (già): *Lavanda ai piedi degli Apostoli.*
— — *Episodio della vita di San Nicola da Tolentino.*
Londra, Galleria Nazionale: *Madonna in trono e Santi.*
— — *Piccola Madonna in trono e due Santi* (già Layard).
— — *L'Orazione nell'Orto.*
— — *Sacra Famiglia e un Santo assistente.*
— — *Madonna in gloria, Sant'Agostino e la sua visione.*
— Collezione Northbrook: *San Giacomo.*
— Collezione Lansdowne: *Aristotile e Campapse.*
— Collezione del Conte di Yarborough: *Circoncisione.*
— Vendita Wimborne (Christie, 9 marzo 1923): Due tondi con l'*Angelo* e l'*Annunziata.*
— Vendita Haversham (Christie, 22 febbraio 1924): *Circoncisione* (datata 1537).
Lucerna, Casa d'Arte Heinemann: *Sacra Famiglia.*
Milano, Galleria di Brera: *Annunciazione.*
— — *Crocifissione*
— — *Deposizione* (1527).
— Vendita Genolini (17-19 aprile 1902): *Cristo in croce fra i Santi Pietro, Andrea e il divoto Bernardino Barbuleio* (segnata 1544).
Modena, R. Galleria Estense: *Madonna col Bambino.*
— — Pala d'altare con *Madonna e Santi* (1533).
— — Arpa adorna di miniature.
Monaco (Baviera), Alte Pinakothek: *Madonna con il Battista e San Michele Arcangelo.*
Nantes, Museo: *Sacra Famiglia in riposo sulla via dell'Egitto.*
Napoli, Museo Nazionale: *San Sebastiano.*
Padova, Museo: *Sacra Famiglia.*
Palermo, Museo Nazionale: *Madonna col Bimbo e San Giovannino.*
Parigi, Museo del Louvre: *La Madonna dal Velo.*
— Collezione Pourtalès: *Sacra Famiglia e un Santo.*
— Collezione Josef Reinach: *Riposo in Egitto.*
Richmond, Collezione Cook: *San Cristoforo.*
Roma, Galleria Borghese: *Sacra Famiglia e due Santi.*
— — *Gesù chiama Pietro dalla barca.*
— — *Annunciazione.*
— — *Le Nozze di Cana.*
— — *Gesù e la Samaritana.*
— Galleria Capitolina: *Madonna col Bambino.*

equilibrata per lunga via di confronti, noi possiamo guardare al Garofalo come a un piccolo maestro di quella Ferrara che aveva dato alla pittura italiana Cosmè Tura, Francesco del Cossa, Ercole de' Roberti.

Roma, Galleria Capitolina: *Sacra Famiglia* nel diritto, abbozzo della *Circoncisione* nel rovescio.
— — *Madonna in gloria, e i SS. Francesco e Antonio nel piano.*
— Galleria Doria: *Sacra Famiglia* in alto, *San Bernardino e altro Santo monaco inginocchiato,* nel piano.
— — *Sacra Famiglia.*
— Galleria Vaticana: *Sacra Famiglia.*
Venezia, Quadreria nella Ca' d'Oro: *Madonna col Bambino.*
— R. Galleria: *Madonna in gloria e quattro Santi nel piano.*
Vienna, Galleria, Liechtenstein: *San Cristoforo.*
— Museo Storico-artistico: *Sacra Famiglia.*
— — *San Rocco.*
Windsor, Galleria: *Santa Famiglia.*

GIOVAN BATTISTA BENVENUTI, DETTO L'ORTOLANO

Regesti

1512, novembre 2 — In un atto notarile risulta di età superiore ai venticinque anni. In quello, Giovan Battista, dimorante nella contrada di S. Romano in Ferrara, à nome anche dei fratelli Paolo e Benedetto, dota la sorella Giacoma.

1520, ottobre 15 — Da un altro rogito notarile risulta figlio di Francesco di Benvenuto.

Giovan Battista era presente all'atto come testimonio: « magistro Joanne Baptista pictore filio quondam Francisci de Benvenuto ».

1524, luglio 14 — Da un atto notarile risulta che Matteo del fu Jacobo di Zanchi, cognato del pittore, dispensa « egregium visum Magistrum Joannem Baptistum filium quondam Francisci Benvenuto » del pagamento ultimo della dote, in parte pagata.

1586 — Il nome dell'Ortolano è ricordato in un elenco di quadri restaurati a cominciare da quell'anno, per Bastiano Filippi « in la capeletta della Ser.ma Duchessa di ferrara in corte ». Tra i quadri della « gesiola », ne sono ricordati del Mazzolino, di Andrea Mantegna, di Girolamo da Carpi, del Correggio, di Raffaello d'Urbino, di Andrea del Sarto, ecc., « e una madonna de m.ro Benvenuto et uno de una madonna de l'Ortelano ». Riportiamo questa nota per dimostrare, contro l'opinione di Giovanni Morelli, come nel 1586 fosse chiara ancora al pittore Bastiano Filippi la distinzione di Benvenuto Tisi, detto il Garofalo, da Gian Battista Benvenuti detto l'Ortolano [1].

---

[1] Bibliografia: Baruffaldi, *Vita di Gio. Battista Benvenuto pittore detto Ortolano*, Venezia, Antonelli, 1830; Guarini (Ancillo), *Chiese di Ferrara*, 1621, p. 309; Laderchi, *La Pittura ferrarese, Memorie;* Id., *Descrizione della Quadreria Costabili*, n. 131, 1838, p. 2ª; Fer-

* * *

La sua prima educazione può essere stata formata, come quella del Garofalo, da Boccaccio Boccaccino, ma egli ne tradusse gl'insegnamenti intagliando figure nel legno, squadrandole rigidamente, rifinendole con pialla e raspe. I suoi tipi si avvicinano ai garofaleschi, ma sono più semplici e rustici; i suoi paesi sono scarsi d'alberi, che si stampano con le foglie dense e scure sul cielo, simili a quelle del pioppo, spianate come nella pressa d'un erboraro; le distese dei piani sono sparse di macchiette con punti bianchi di turbantelli sul capo, tutte diritte, come birilli da biliardo, e si chiudono con monti all'orizzonte, che s'innalzano quali denti molari della terra. Ogni cosa è intagliata con rigore, dalle falangi delle dita al cartoccio delle pieghe, ai loro addentramenti, ai loro spigoli tirati col filo a piombo, ai loro piani lisci, alle cornici piallate. Così si vede in un quadro primitivo, già dei Borghese, ora presso il Davis, a Newport negli Stati Uniti d'America, rappresentante l'*Adorazione dei Pastori* (fig. 265). La Madonna che adora il frutto delle sue viscere riappare uguale in un quadro, maggiore di proporzioni, nella Galleria Doria (fig. 266), che rappresenta la Vergine e i Santi Francesco e Maddalena, e San Giovannino, in adorazione di Gesù steso a terra sopra una bianca coltre. La Vergine si mostra chiaramente derivata da Lorenzo Costa, dal quale con ogni probabilità l'Ortolano, come il Garofalo, trasse esempi alle proprie forme. Ma già nella gloria angelica e nella Santa Maria Maddalena, sorge un elemento nuovo: l'arte di Raffaello, giunta a Bologna con la *Santa Cecilia*, a dar impeti cinquecenteschi alla ritardataria pittura emiliana. Anche l'Ortolano, aperti gli occhi a quella visione di modernità, si studiò

---

rara, 1857; Cittadella (L. N.), *Documenti ed illustrazioni riguardanti la storia artistica ferrarese*, Ferrara, 1868, t. II, p. 48-50; Morelli (G.), *Studi critici sulle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, 1880 (Ed. tedesca); Id., *Le Gallerie Borghese e Doria-Pamphilj in Roma*, Milano, Treves, 1897; Venturi (A.), *L'Arte emiliana al Burlington Fine Arts Club*, dall'*Archivio storico dell'Arte*, a. VII, 1894, p. 89; Id., *Studi dal vero attraverso le Raccolte artistiche d'Europa*, Milano, Hoepli, 1926.

di ammorbidir forme, di spezzare pieghe, di render meno taglienti i contorni, più intenso il chiaroscuro, più vivido il colore, come si vede nella *Sacra Famiglia* Pallavicini (fig. 267). Restano gli alberi a foglie pressate sul cielo; ritornano le figurette punteggiate di bianco nel fondo, ma la nebbia sembra avvolgerlo, e riunire il piano, il monte e il cielo.

Nell'ammorbidir le figure, il pittore si avvicina al Garofalo, col quale è stato anche confuso, per esempio, nell'*Adorazione*

Fig. 265 — Coll. Davis, Newport (U. S. A.). Ortolano: *L'Adorazione dei Pastori.*

dei Magi della Casa Bachstitz all'Aja (fig. 268). In tutta la composizione è una spiccata tendenza al parallelismo, un voluto rigore di schema: per tenersi entro il rettangolo, Giuseppe incrocia le secche mani e tutto si stringe nelle spalle; il Bambino s'irrigidisce nel gesto; un cavallo e un cavaliere col braccio levato, veduti da tergo, nel lontano, rimangono impietriti in una netta linea di tensione. Le eleganze di Boccaccio Boccaccino, evidente prototipo del pittore, a fatica si rispecchiano, tuttavia, nelle immagini ancor lignee, scolpite da ombre forti, e soprattutto notevoli per la gaiezza delle note cromatiche proprie all'Ortolano.

Fig. 266 — Galleria Doria, Roma. Ortolano: *L'Adorazione del Bambino.*
(Fot. Anderson).

Fig. 267 — Galleria Pallavicini, Roma. Ortolano: *Sacra Famiglia.*
(Fot. Anderson).

Le tinte si attenuano, velate da un'atmosfera tenebrosa, che fa più vivo brillare un riflesso di luce sopra il corsetto del pastore occhieggiante dalla penombra di un interno: curiosa evocazione di un motivo pittorico prediletto dal bresciano Savoldo.

Altro esemplare dell'arte di Giovanni Battista Benvenuti, pure prossimo al Garofalo, ma con ricordi di Ercole de' Roberti e del Mazzolino, è l'*Adultera* nella Collezione di Lord Lee of

Fig. 268 — Casa d'arte Bachstitz, L'Aia. Ortolano: *L'Adorazione dei Magi.*

Fareham (fig. 269): la figura da tergo, tutta irrigidita in tensione entro la guaina del manto, tutta metallica in quel suo elastico slancio di forme affusate, è certo impressione di Ercole e del suo seguace Boccaccio cremonese, mentre la sagoma delle teste piccine, ma tondeggianti e glabre, e certe note di comune realismo, di gusto fiammingo, come la figura del vecchio che per veder meglio s'inforca gli occhiali sul naso, richiamano il rubicondo e festoso Mazzolino. La scena cara ai Veneziani, che oppongono in contrasto patetico, al Cristo lontano e luminoso, giudice misericorde, la donna, fiore di bellezza, è qui

tradotta con spirito leggiero e gaio, in festose note di colore. Cristo, seduto nel gesto di accennare a terra con impeto melodrammatico, si perde nella folla; l'adultera, giovane comare in vesti lucenti, incrocia le braccia, placidamente ascoltando; un vecchio calvo si mette gli occhiali; molti si distraggono dalla scena. E il pittore si sbizzarrisce a curvar, come adunco rostro,

Fig. 269 — Lord Lee of Fareham, Londra. Ortolano: *L'Adultera*.

il naso sottile di un Fariseo, a disegnar l'astuccio degli occhiali appeso alla cintura del vecchio; sventola in due grandi ali cartacee il manto sul giaco lampeggiante d'un guerriero; carezza con un velo di penombra una testa ricciuta di giovinetto, prossima ai tipi del Boccaccino. Dopo aver forzata la mimica del Fariseo accusatore, e del Cristo che fa la sua dimostrazione alla folla, l'artista di continuo si distrae, tutto preso dalla gioia di far brillare e ridere i suoi colori. E il colore è davvero di una abbagliante freschezza. I verdi luminosi riecheggiano dalle

piante e dalle erbe del prato al manto del Fariseo seduto, a quello dell'Apostolo da tergo, alle stoffe del giovane boccaccinesco, squarcio smeraldino tra la rossa fiamma che veste il Cristo e la tunica marrone del Fariseo accusatore, per toccar la massima nota di luce nel verde aureo della veste che copre l'adultera.

Echi dell'arte di Ercole de' Roberti si ritrovano in un altro quadro dell'Ortolano, una *Pietà*, già attribuita al Garofalo, nella Galleria Estense di Modena (fig. 270): le immagini acquistano maggiore ampiezza e sembrano statue di creta coperte di lucidi smalti policromi. Una croce, immensa e cupa, taglia il chiaror del cielo e raggiunge con la trave orizzontale la cornice del quadro; non se ne vede la fine. Le braccia di Maddalena tese verso l'alto, il mantello verde sollevato dal vento, gridan più forte, salendo verso quel massiccio argine che sbarra lo spazio. La composizione è magistrale, col gruppo di Giuseppe d'Arimatea, Nicodemo, il Cristo e la Vergine scalato lungo una linea trasversa, sui cui gradi, solidamente plastici, s'abbatte la luce; il pendìo del colle, fiorito da Gerusalemme di luminose pietre, accompagna la disposizione obliqua delle immagini e ne segna il culmine. Le mani piccole con dita piatte, il forte chiaroscuro, il vigoroso e smagliante colore, sono impronte certe del Benvenuti; il Garofalo può venire al pensiero di chi osservi la rossa testa di Nicodemo; nelle altre immagini è evidente l'eredità della tarda maniera di Ercole de' Roberti, salda e grandiosa. Mirabile il Cristo, ben costrutta massa di un bianco soffocato, plumbeo, a contrasto con la luce metallica del sudario color d'acciaio. I gialli, i rossi velluto, i rossi oro, di ruggine autunnale, son tutte note comuni alla tavolozza dell'Ortolano, ma in particolare il verde, che richiama la festa coloristica del quadro di Lord Lee.

* * *

Abbiamo veduto, nell'*Adorazione* di Casa Doria, la Maddalena, più statuaria delle altre figure, più libera nel movimento, derivare dal modello della *Santa Cecilia*. La grande pala d'altare che scompose le fila dei seguaci del Francia, non solo pro-

dusse un raffaellismo di maniera, come quello d'Innocenzo Francucci da Imola, ma anche fuor dalla cerchia delle mura felsinee influì a trasformare modi e forme pittoriche. Perfino

Fig. 270 — R. Galleria Estense, Modena. Ortolano: *La Pietà*.
(Fot. Tumminelli).

il Correggio, prima di vedere le Stanze vaticane, ne restò colpito, e l'Ortolano, come appare da quella Santa Maria Maddalena del quadro Doria, cominciò a scuoter il suo torpore. E

ancora in un quadretto della Galleria di Bologna par componga intorno alla Madonna i sublimi angeli del Sanzio nella gloria

Fig. 271 — R. Pinacoteca, Bologna. Ortolano: *Madonna e Angeli.*

del quadro di *Santa Cecilia* (fig. 271). Nel 1523, dipingendo i tre Santi già in casa Chigi, ora nel piccolo Museo della chiesa di San Paolo fuori le Mura, richiamò nella Santa Cecilia l'im-

magine dell'Urbinate e in alto la gloria d'angioli, che esercitò un vero fascino su tutta l'arte emiliana. In quel quadro del 1523 par che l'Ortolano tenga dietro non solo a Raffaello, ma anche a maestri bolognesi della scuola del Francia (fig. 272), nel dipingere il ritorto vecchio Sant'Antonio Abate. Egli va perdendo la sua pittoricità per farsi sculturale, statuario. È il momento in cui ci presenta la mezza figura di *Sant'Antonio da Padova* nella Raccolta Visconti Venosta; e l'altra, anche più bolognese di forma, dello stesso santo,[1] ancor ascritto, nella Galleria Borghese, al Francia, del quale non ha l'osso translucido del colore, nè la finezza di cesello.

L'amplificazione della forma, senza più legnose superfici, si nota anche nelle due ali di un trittico appartenente alla Galleria Capitolina, coi *Santi Nicola da Bari e Sebastiano* (fig. 273-274). Ma se prende consistenza e rilievo la forma, largo partito di pieghe il manto di San Nicola, il fondo rimane, come nella *Sacra Famiglia* Pallavicini, biancastro, avvolto da nebbia, con macchiette lunghe, diritte e scolorite, alberi a foglie grosse, rade e giallicce.

* * *

Presto ritornò ai suoi modelli paesani, alle sue forme proprie, come l'abbiamo veduto nella vigorosa *Pietà* della Galleria Estense, attribuita al Garofalo, di una potenza sculturale non raggiunta mai da questo pittore. Le proporzioni non grandi del dipinto strinsero insieme le figure, tanto che egli ottenne una perfetta unità nella composizione del quadro, che sembra di terracotta colorata, mentre nella *Deposizione* della Galleria Borghese (fig. 275) quell'unità vien meno, benchè la forza del Maestro s'accresca sempre più. I suoi modelli richiamano Ercole de' Roberti, la *Deposizione* incompiuta già di Casa Santini, come si nota nel San Giovanni che stringe accorato le mani. È la sola figura che dall'antico modello tragga l'espressione passionale, perchè tutte le altre

[1] Cfr. la riproduzione negli *Studi dal vero* di A. Venturi, pag. 209.

Fig. 272 — Quadreria a S. Paolo fuori le Mura, Roma. Ortolano: *Tre Santi.* (Fot. Anderson).

Fig. 273 — Galleria Capitolina, Ròma
Ortolano: *San Nicola da Bari.*
(Fot. Anderson).

Fig. 274 — Galleria Capitolina, Roma.
Ortolano: *S. Sebastiano.*
(Fot. Anderson).

sembran comparse nella scena del Mistero religioso; perfino la pia donna a sinistra sta con gli occhi quasi chiusi, in un raccoglimento forzato, senza prender parte all'azione; e Maddalena apre ancora le braccia, senza soccorrere alla Madre divina che solleva nella sua destra la destra inanimata del Figlio. Discutono Giuseppe da Arimatea e Nicodemo sulle disposizioni da prendere per il seppellimento di Cristo, e, soffuso d'ombra, sta a destra assorto il committente del quadro. Così l'Ortolano raccolse, adunò i materiali della sacra composizione, ma non la sviluppò. Volle dire troppe cose: per riassumere altri momenti della Passione, presso al Cristo mise la corona di spine, nelle mani di Giuseppe d'Arimatea il martello e i chiodi; per esprimere il fervore di Maddalena, ne mantenne le braccia spalancate, pure mostrandola accosciata presso la salma di Cristo; per rappresentare il dolore di Giovanni, ne ricalcò la figura già eseguita a destra di un Crocefisso; e per soddisfare il committente, che si vede figurato a destra, mise anche, verso il fondo, San Cristoforo gigantesco. A parte la sconnessione delle figure nell'insieme, esse sono uscite dalla scorza di legno, e hanno preso carne e sangue. In fondo è sempre l'anima dell'antico caposcuola ferrarese, Ercole de' Roberti, il suo impeto drammatico, ma esso sembra erompere a pezzi, senz'ordine.

Anche prima della *Pietà* della Galleria Borghese, l'Ortolano aveva eseguita l'altra nel Museo Nazionale di Napoli (fig. 276). I personaggi si avvicinano a quelli delle *Adorazioni* di tempo più antico, e Giuseppe d'Arimatea, ad esempio, rende ancora il tipo di Giuseppe nelle *Sacre Famiglie*. Tanto basta per farci ritenere anteriore alla *Pietà* Borghese l'altra di Napoli; e qui s'avverte maggiormente, come nelle pitture prime, la difficoltà nell'Ortolano di svolgere composizioni. Ricordiamo come, nell'*Adultera* di Lord Lee, il pittore mova le figure di profilo, di fronte, di tre quarti, senza trovare ai diversi movimenti un raccordo. Eppure la *Pietà* di Napoli ha in sè tutti gli elementi dell'invenzione, che troviamo più tardi nell'altra, più amplificata, più ariosa, di Roma. Vi sono la corona di spine nel davanti, i chiodi nella mano di

Fig. 275 — R. Galleria Borghese, Roma. Ortolano: *Pietà*.
(Fot. Anderson).

Nicodemo, il martello in quella di Giuseppe d'Arimatea, così da far pensare che l'Ortolano mettesse insieme la scena della *Pietà* con quella del *Cristo morto*, quale se lo figurarono i credenti secondo la leggenda della messa di San Gregorio. L'Ortolano unì la scena pietosa in parte con l'emblematica, sempre più sconnettendo l'azione.

Meno sconnesso riesce nella *Crocefissione* (fig. 277) già della Raccolta Santini a Ferrara, perchè la Croce dà l'asse mediano alla composizione; ma tutte le figure, il Crocefisso, gli angioli stessi che raccolgon nei calici il sangue di Cristo, hanno un plastico valore uguale, così che il quadro ne riesce ingombro: Maddalena stretta ai piedi della Croce rimane nascosta, San Giovanni Battista dietro Maria par che la incalzi, San Maurelio vescovo dietro San Giovanni Evangelista par che lo prema. L'Ortolano ha acquistato forza, ma la sprigiona ugualmente nei piani superiori e inferiori, davanti e indietro. Come un fabbro ferraio che batta sull'incudine sempre con lo stesso impeto e metro, così egli modella, colora, veste di stoffe splendenti tutti indistintamente i sacri personaggi della *Crocefissione*.

* * *

Nella nuova forza, nell'accensione, l'Ortolano ripercosse l'arte di Dosso, ma come un campagnolo, un rustico che voglia indossar panni di gran signore, impacciato ad ammantare San Rocco pellegrino, a legar le braccia di San Sebastiano in modo di stender le mani invocanti (fig. 278). Queste figure con i capelli setolosi, inguantate dalla pelle, sono ancora comparse del teatro religioso; ma ecco San Demetrio, guerriero di Dio, uscito dalle selve con i barbari, in atto di turarsi con le mani la bocca, che vuol levare un grido di guerra. Guarda al nemico su cui farà folgorare la spada, tutto chiuso nell'armatura corrusca, avvolto dal manto di fuoco: il leone trattiene il ruggito che fa tremare le selve. E questo fu il suo capolavoro. Nel presentare i tre Santi, trovò nel San Demetrio (fig. 279) il personaggio che incarnava la sua forza rude, la sua innata energia. Nessun'altra immagine giunse a tanta gran-

dezza: l'arte ferrarese, che aveva battuto sull'incudine i metalli di Cosmè Tura, trovò ancor modo, nell'umile arte dell'Ortolano,

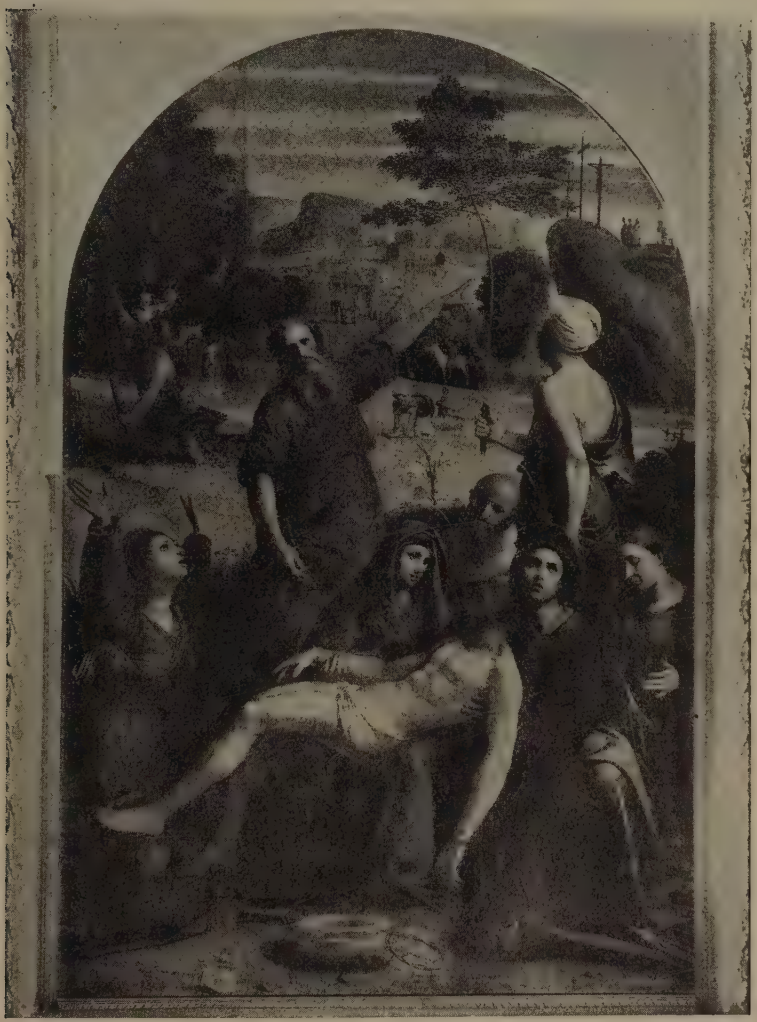


Fig. 276 — Museo Nazionale, Napoli. Ortolano: *Pietà*.
(Fot. Anderson).

di esprimere la propria ferrea natura. In quel forzato silenzio, il cavaliere senza paura calcola i suoi colpi. Bramoso della pugna,

Fig. 277 — R. Galleria di Brera, Milano. Ortolano: *Crocefissione.*
(Fot. Anderson).

Fig. 278 — Galleria Nazionale, Londra. Ortolano: *Tre Santi*.
(Fot. Anderson).

ne soffoca con grande sforzo l'ansietà, perchè alle prime mosse sfavilli sulla sua spada la vittoria. Il San Demetrio messo a riscontro col San Giorgio, gonfaloniere di Dosso Dossi, ci mostra i loro

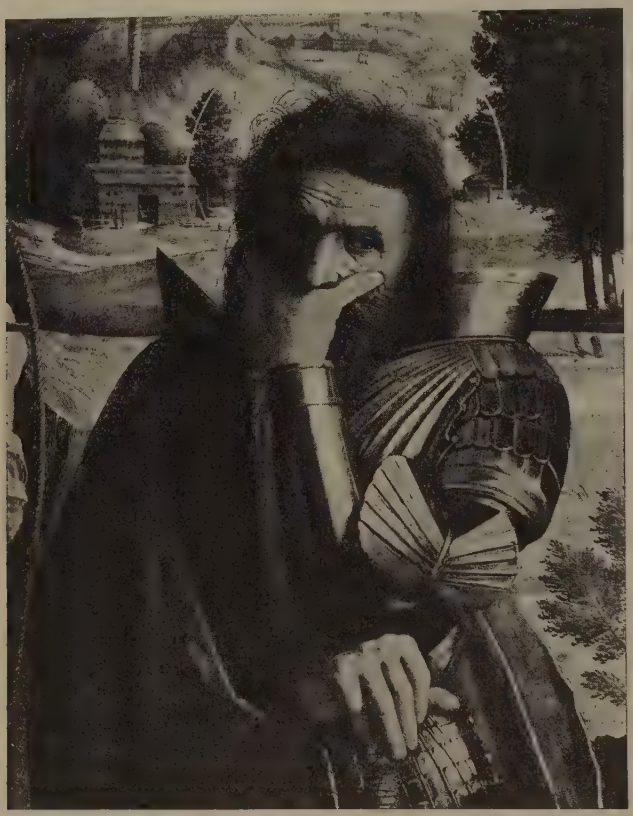


Fig. 279 — Particolare del San Demetrio, nel quadro suddetto. (Fot. Anderson).

autori, il vecchio falegname e il magnifico principe, compagni nell'agone dell'arte e della gloria.

Giovanni Morelli confuse l'Ortolano con il Garofalo, negandone perfino l'esistenza, ben provata invece per qualche documento, e per l'opera differente dalla garofalesca, quale era possibile radunare seguendo la tradizione. Ma non è più il caso

di tornar a distinguere le pitture del nostro autore da quelle del contemporaneo: la distinzione nasce spontanea tra l'accarezzato Garofalo e il rude Ortolano. Quando questi per qualche tempo gli si avvicina, perde la sua misura, come si vede nel quadro di Lord Lee, ove il Cristo, che mostra la scritta sul pavimento all'accusatore dell'Adultera, appare piccolo e agitato da irrequieta nervosità nelle dita, senza maestà nonostante il gran nimbo crocigero. E par quasi che cada a far la caricatura della scena con quel vecchio che inforca gli occhiali sul naso, e con la gran cupola dell'elmo d'un milite, e con il becco di naso d'un uomo seduto a terra. Il rude misterioso Ortolano non intendeva le affettate delicatezze del compagno d'arte.

* * *

All'Ortolano, mai così ligio a Francesco Raibolini, detto il Francia, fu attribuita una tavola dell'antica Galleria Costabili, ora presso R. Langton Douglas a Londra (fig. 280), con una iscrizione a ricordo del committente, tagliapietra comacino, il quale dedicò, nel 1520, la pala d'altare in San Nicolò di Ferrara agli scultori Santi Quattro Incoronati [1], cui s'aggiunge un compagno martire: Castorio, Claudio, Sinfuriano, Nicostrato, Simplicio. Davanti un'arcata, che sembra girata dal Rossetti architettore, semplice e snella sull'aperta campagna e sul cielo, appare la Vergine sopra uno scaglione, tra pezzi e strumenti di scultura, benedicente al Bambino che innalza verso la divina madre il giglio fiorito, tolto dalle mani di San Giuseppe, e i Santi, meno due che si distraggono guardando fuor dalla scena, ammirano il Bambino e la Madonna. V'è in tutte le fisionomie il levigato, la purezza del Francia, il tirato del colore, la larghezza de' drappi, più sciolti però e più abbondanti. E in Maria

[1] « Questi santi se chiamano li quattro incoronati martiri che funo taiapreda, s. Castorio s. Claudio, s. Sinfuriano, s. Nicostrato, s. Simplicio. Mi Gio. Andrea Tajapreda dei Gilardoni da Tremigo de Lago de Como feci per mi e mia eredi 1520 ». Questa data basterebbe ad escludere che la tavola possa attribuirsi all'Ortolano, cui l'assegnarono il Baruffaldi, il Lanzi, il Laderchi, che la disse: « uno dei più splendidi, se non il primo ornamento della Galleria Costabili ».

Fig. 280 — Presso R. Langton Douglas a Londra.
Attribuita all'Ortolano: Pala d'altare.

che china gli occhi pensosi e la mano lenta sul Bimbo inalberante la sua conquista, lo stelo di giglio, noi vediamo una creazione tra le più delicate dell'arte ferrarese. L'opera è tutta ispirata al Francia, nelle miti linee dei volti, nella cura della forma, che sembra spirare, come in quel maestro, religioso silenzio.[1]

---

[1] Catalogo delle pitture dell'Ortolano:

Aia (L'), casa Bachstitz: *Adorazione dei Magi.*
Bologna, R. Pinacoteca: *Madonna in gloria e Angeli.*
Copenaghen, Museo: *Adorazione dei Re Magi.*
Londra, Collezione di Lord Lee of Fareham: *L'Adultera.*
— Galleria Nazionale: *Santi Sebastiano, Rocco e Demetrio.*
Milano, Galleria di Brera: la *Crocefissione* (già nella Raccolta Santini).
Modena, R. Galleria Estense: *Pietà.*
Napoli, Museo Nazionale: *Pietà.*
Newport (U. S. A.), Collezione Davis: *Adorazione dei Pastori.*
Roma, Galleria Borghese: *Deposizione.*
— — *Sant'Antonio da Padova.*
— Galleria Capitolina: *Santi Nicola da Bari e Sebastiano,* in due tavole.
— Galleria Doria: *La Vergine, San Giovannino, i Santi Francesco e Maddalena in adorazione del Bambino.*
— Galleria Pallavicini: *Sacra Famiglia.*
— Collezione Visconti Venosta: *Sant'Antonio da Padova.*
— Quadreria a S. Paolo fuori le Mura: *Tre Santi* (Santa Cecilia, Sant'Antonio Abate, Sant'Antonio da Padova).

NICOLA PISANO

Regesti

1484 (stile pisano) — Nicola Pisano dipinse per suor Margherita del Pitta, monaca del Convento di S. Matteo di Pisa, una tavola per l'altar maggiore di quel monastero, ed ebbe più volte a conto del lavoro denari e grano. Il 10 luglio di quell'anno ricevette il saldo per il quadro compiuto e per un'immagine della Vergine fatta in un padiglione della camera della suora: il pittore è nominato in quest'atto del 10 luglio come « Nicolao filio Bartolomei Nannis Corasserii dicto Labbrugia, pictori Pisis » (v. Supino, *Niccolò Pisano pittore*, in *Rivista d'Arte*, 1916, p. 1 e segg.).

1490, aprile 4 (stile pisano) — « Al figliuolo del Brugiaferro si ciama Nicholao dipintore », sono pagate lire due e soldi dieci « per dipintura di San Giovanni sopra la fonte », cioè « misto di cholori e dorato la barba e chapelli » (Tanfani e Supino, op. cit.).

1495 — In seguito alla morte del Ghirlandaio, Niccolò « fornì le fighure da basso, per la tribuna della primaziale di Pisa, la cui decorazione era stata iniziata dal Ghirlandaio stesso (v. Tanfani, *Notizie di artisti*, Pisa, 1879, p. 147).

1496, febbraio 20 — Dal seguente documento si rilevano le relazioni fra Benozzo e Nicola Pisano. Dice infatti il documento che furono pagate lire sei e soldi otto « a Maestro Benozzo per oncie hotto d'asuro fine comprò da lui Nicolaîo dell'Abrugia » (Tanfani, *Notizie di artisti*, p. 398).

1497 — Nicola Pisano è a Pietrasanta, dove, insieme con Girolamo Petrini, dipinge due affreschi nella Cattedrale (S. Martino), dal lato sinistro presso la Tribuna; un Crocifisso nella cupola e l'arco sottostante. Esso è nominato « Nicolam Brugia

de Pisis » (MILANESI, *Nuovi documenti per la storia dell'arte toscana*, Firenze, Potti, 1901, doc. n. 191, p. 171, e SUPINO, *u. s.*).

1499, marzo 22 — Si dà all'architetto Rossetti l'incarico di far decorare il coro della Cattedrale di Ferrara; la decorazione dovrà constare di nove figure, con basi, capitelli e qualsiasi altra cosa necessaria a fingere un mosaico in oro. Gli esecutori saranno due periti in arte e cioè un... Modenese, compare di Nicolò, figlio dell'architetto Biagio Rossetti, e Lorenzo Costa da Bologna, unitamente a Nicolò da Pisa, abitante con Fino (Marsigli). (Cfr. CITTADELLA, *Notizie amministrative e storiche relative a Ferrara*). Nel catino poi lavorarono Lazzaro Grimaldi da Reggio, il Boccaccino e Lorenzo Costa. Giudice della gara doveva essere Andrea Mantegna (A. VENTURI, *L'Arte ferrarese sotto Ercole I d'Este*, negli *Atti e memorie della Deputazione di Storia Patria per la Romagna*, Bologna, 1888).

1501, gennaio 5 — Nicola Pisano si trova a Ferrara, e compra colori per dipingere un quadro richiestogli dal duca Ercole I d'Este (Cfr. A. VENTURI, *Pittori della Corte ducale a Ferrara nella prima decade del secolo XVI*, in *Arch. stor. dell'Arte*, 1894, pp. 304-305).

1502 — Per il convento di Santa Caterina eseguì una tavola rappresentante la Santa medesima adorata dai divoti committenti, tra i quali Ercole I d'Este (A. VENTURI, *L'arte ferrarese sotto Ercole I d'Este, u. s.*).

1503, febbraio 8 — A Ferrara il pittore riceve colori per dipingere insieme con Mariano Mariani, nel « Camarin della Musica che facevasi fabbricare da Don Alfonso d'Este » (Cfr. *Pittori della corte ducale*, sudd.). Vi dipingeva con i compagni Bartolomeo Braxon, Tomaso da Carpi, Giovan Maria da Vento.

1504, giugno 5 — Per la Corte ferrarese, insieme con Bartolomeo Braxon, dipinge due volte « una nostra dona ale scale de sua excelentia » (*Don Alfonso d'Este*). (Cfr. A. VENTURI, sopra citato).

1504 — Fa un'ancona per incarico del Duca di Ferrara, ancona posta in S. Maria delle Grazie, e trovata dallo Zani che vi lesse il nome del pittore e l'anno MCCCCCIIII (VENTURI, op. cit., p. 394).

1505 — Si promette sposo con Lucrezia, figlia di Giovan Pietro Bonfrini e di Cassandra del fu Domenico de' Baldi da Bologna, residenti a Ferrara nella parrocchia di San Salvatore (CITTADELLA, *Documenti e illustraz.*, p. 72).

1505 — L'artista abitava in quest'anno, « in domo magistri Fini », cioè del pittore Fino Marsigli, e con lui dipingeva i *Quattro Evangelisti* nell'Oratorio di Nostra Donna del Salice (CITTADELLA, *Doc. e illustrazioni*, ecc.).

1505, settembre 19 — Dai Giornali del Comune. Atti dell'Oratorio di Nostra Dona del Salice oltre Po dal Ponte de San Zorzo in Polesine: « Nicolò da Pisa dipintore lire sei soldi sei denari sei, et smalto per lire tre et per fare li *quattro evangelisti*, et lire 3 – 6 – 6 in tanti coluri per fare li *profeti* in dicto oratorio », ecc. (CITTADELLA, cit.).

1506, agosto 5 — Il pittore, avendo a compagni il Garofalo, Domenico Panetti, il Mazzolino, Ettore e Micheletto, riceve pagamento per « telle Istoriate che sono andate nel Cielo de la camara in volta de la torre marchexana dove stanzia sua Sig.ria » (*la Duchessa*). (Cfr. A. VENTURI, *Pittori della Corte*, sudd.).

1506, novembre 26 — Cassandra del fu Domenico de Baldi da Bologna, e moglie di Gio. Pietro Bonfaini pure da Bologna, però abitante in Ferrara nella parrocchia di San Salvatore, consegna a Maestro Nicolò di Bartolomeo de

Pisis, pittore, abitante nella parrocchia succitata, un casale per titolo di dote di Lucrezia, figlia di essi loro Cassandra e Gio. Pietro, e sposa futura del detto Maestro Nicolò (rog. di Carlo Contughi del 26 nov. 1506). Cfr. CITTADELLA, cit.

1508 — In quest'anno Nicola Pisano è ricordato nel « Libro de' Ricordi » della Camera ducale ferrarese, per un piccolo pagamento (Cfr. A. VENTURI, sopra cit.).

1512, marzo 1 — « A dì 1 de Marzo M. Nicholo Pisano per compra de chuluri L. 10. E al dito M. Nicholo Pisan depintore sie fato merchato cun la Compagnia deli batuti nigri di fare la nostra tavola overo anchona che vano deuante all'altaro grande de dita compagnia, di farla bela quanto sia posibele adornato cum la immazene de la gloriosa nostra dona cum lo so fiolo in bracie cum Santo Jacomo dun lato e dal altro Mad. Santa Lena (*Elena*) cum la croze, duj anzoli e poi altre figure che chadano in quelj campj cum chuluri che sieno bonj perfetj per lo prezo de duchati 40 et luj se hia a reschodere L. 25 da li eredi de M. Alexandro Biondo che sieno computadi in lo numero dei duchati 40 da cui apare per un schripto de Antonj nro ministro sotoschripto de mane de dicto M. Nicholo Pisan dita tavola vole che merite et sia estimata duchati 50 e più ». (Documenti dell'Archivio della Compagnia della Morte, citati da L. N. CITTADELLA).

1512, aprile 9 — È testimonio in un testamento insieme con Ippolito Bonfaini.

1514 — Trovasi altra partita: quella di saldo per la manifattura di una tavola... con aggiunta « de sopra in lo tondo una *pietà* et dito M. Nicholo sono da cordo... » (come sopra, v. CITTADELLA).

1514 — Finisce la pala d'altare per la compagnia dei Battuti Neri (V. sopra in data 1512, marzo 1).

1521 — Lo troviamo, nel 1521 dare « in soccida » una vacca di pelo rosso a Giacomo da San Giglio (CITTADELLA).

1526 — In un atto del 1526 viene detto « prestans Magister Nicholaus Pisanus pictor et civis Ferrariae de cont. S. Stephani, filius quondam Bartholomei de Bruzis de Pisis... » e si aggiunge « habitator Bononiae », perchè, dice il Cittadella, forse allora stava a Bologna come nel 1528.

1526, luglio 6 — Si stabilisce a Budrio, dove acquista una casa dal boccalaro Girolamo Cappelletti.

1528, gennaio 8 — Stava a Budrio, anno in cui pagò Girolamo Cappelletti boccalaro del prezzo di una piccola casa vendutagli nel 1526. Ciò viene provato da un rogito di Galeazzo Schivazappa come il precedente (Cfr. CITTADELLA, cit.).

In questo atto dell'8 gennaio 1528 viene nominato come: « Providus vir Mag. Nicolaus Pisanis filius quondam Magistri Bartholomej de Bruzis de Pisis, pictor, et civis Ferrariae in contrata S. Stephani, de praesenti habitator, ut asseruit in castro Butrij bononiensis dioecesis...» (CITTADELLA).

1534, aprile 14 — M. Nicolò Pisano s'accorda con Annibale Gozadini di dipingergli una tavola d'altare rappresentante la Vergine allattante il Bimbo, in grandezza naturale, posta fra le nuvole o in aria circondata da molti angeli musicanti; in mezzo San Eleutropio Episcopo, a destra S. Giovanni Evangelista, a sinistra S. Petronio... Maestro Nicolò d'accordo, per mezzo di M. Sylvio di Cortelini mediatore, promette di fare prima un modello in disegno di sua propria mano di buoni colori e poi misurare il detto disegno in quella tavola grande e questo disegno sarà di Annibale Gozadini....

1534, aprile 24 — « Item il ditto M° promette in fede de fare la imagine del detto Annibale in al muro della Cappella dove li comandarà il detto M° Silvio a tutte soe spese »... (GUALANDI, cit.). Non si ha notizia nè del quadro, nè del ritratto dei Gozadini.

1537 — È a Pisa, e il 12 maggio ha scudi 30 di lire 7 per scudo « sono per dipintura di uno quadro posto in sagrestia del

duomo dove sono dipinti i figliuoli di Aronne che davano l'incenso » (Arch. del Capit. di Pisa, Debiti e Crediti; vedi SUPINO, cit.).

1538, marzo 11 — Il pittore riceve 210 lire « per dipintura d'uno quadro posto in sagrestia nel quale è Abramo che vuole sacrifichare Isaach » (SUPINO, cit.).

1538, aprile 15 — Il pittore riceve lire 70 in acconto della tavola che aveva incominciato a dipingere per l'altare di Ss. Giovanni e Giorgio, somma che l'operaio gli « fece buono » perchè « non ci parve la dovesse finire e perchè non perdesse la faticha sua » (Arch. del Cap. di Pisa, Debiti e Crediti).[1]

* * *

Nicola Pisano giunse a Ferrara e a Bologna, già erudito nell'arte a Pisa, ma pronto, come un soldato di ventura, a passare con armi e munizioni da un campo all'altro. Nella pala della Galleria di Brera (a. 1512-1514), proveniente da Ferrara, ove si vedono Sant'Elena e San Giacomo di Galizia ai lati del trono della Vergine (fig. 281), vediamo un elemento, il belliniano, certo per il tramite del Rondinello, ma ritroviamo nel resto ancora qualche richiamo al Francia, benchè le forme sieno più grosse e più grandi, nell'aria divota e pia delle figure, nel taglio degli occhi, nelle pieghe a tirati cannelli.

Come Giulio e Giacomo Francia trasportano le soavi immagini di maestro Francesco in un campo più largo, le dilatano

---

[1] Bibliografia di Niccolò Pisano (pittore): BAROTTI, *Pitture e scolture che si trovano nelle chiese, luoghi pubblici e sobborghi della città di Ferrara*, Ferrara, 1770, p. 72 e 152; MASINI, *Bologna perlustrata*, vol. I, p. 394; GIORDANI, *Catalogo dei quadri che si conservano nella Pinacoteca della Pontificia Accademia di Belle Arti di Bologna*, Bologna, 1826, p. 79; CITTADELLA, *Notizie relative a Ferrara*, Ferrara, 1864, p. 40-41; ID., *Documenti e illustrazioni riguardanti la storia artistica ferrarese*, Ferrara, 1868, p. 72; GUALANDI, *Memorie originali riguardanti le Belle Arti*, serie I, doc. n. 9, p. 34; VENTURI (A.), *L'arte ferrarese nel periodo d'Ercole I d'Este*, in *Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per le provincie di Romagna*, serie I, vol. III, p. 393 e 395; TANFANI, *Notizie di Artisti*, Pisa, 1897, p. 147; MORELLI, *Della pittura italiana*, Milano, 1897, p. 222, nota 3; MILANESI (G.), *Nuovi documenti per la storia dell'arte toscana*, Firenze, Dotti, 1901, p. 171; CROWE e CAVALCASELLE, *A history of painting in North Italy*, Londra, 1912, vol. III, p. 350, nota 4; SUPINO (I. B.), *Niccolò Pisano pittore*, in *Rivista d'Arte*, 1916, p. 19; VENTURI (A.), *Storia dell'arte italiana*, vol. VII, parte III, p. 99.

e le ingrossano; così fece Nicola da Pisa, che rimane in fondo antico, pure assumendo la più ampia misura cinquecentesca.

Fig. 281 — Galleria di Brera a Milano. Nicola Pisano: Pala d'altare. (Fot. Alinari).

La cognizione del suo inizio, nella città natale, ci fa invano investigare in queste pitture qualcosa de' suoi probabili rapporti con maestri toscani, nè è possibile trovarli nel dipinto più antico, in quello, col nome NJCHOLO in un cartello, della Pina-

coteca di Bologna, rappresentante *Cristo morto* (fig. 282), compiutamente ferrarese, tutto ligio al Garofalo e all'Ortolano. Vivendo a Ferrara si acclimatò al nuovo ambiente artistico, e, come in questo si facevan sentire i veneti influssi, egli pure

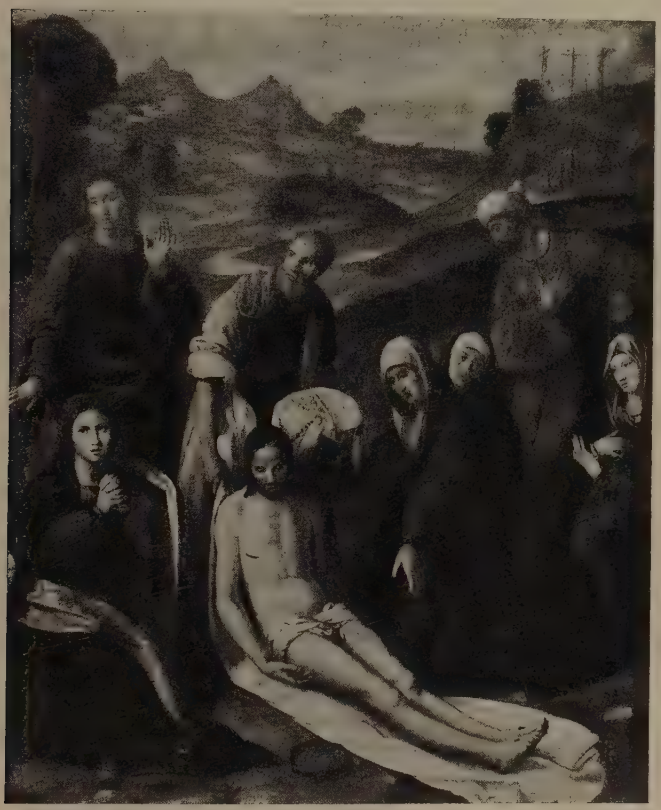


Fig. 282 — Pinacoteca di Bologna. Nicola Pisano: *Pietà*.
(Fot. Perazzo).

li subì, non direttamente, ma attraverso i maestri ferraresi e romagnoli fa pensare la sua *Vergine in trono e Santi*, già di proprietà Podio,[1] ora del Conte Augusto Turati, e più con il

[1] Cfr. la riproduzione nell'articolo cit. di J. B. Supino, in *Rivista d'Arte*.

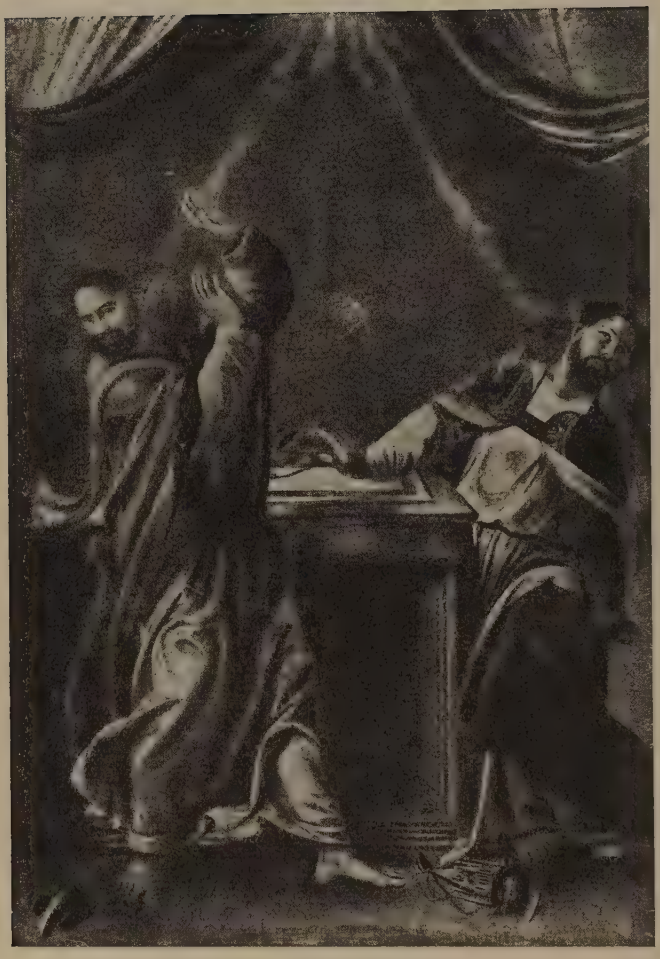


Fig. 283 — Duomo di Pisa.
Nicola Pisano: *La Punizione dei figli di Aron.*
(Fot. Brogi).

descritto quadro di Brera, ove arriva anche nel putto, tra le braccia della Madonna, qualche reminiscenza lombarda.

Il camaleontico pittore, alla fine della sua vita, tornò a Pisa, sua città natale, e vi lasciò un quadro, *La Punizione dei figli di Aron* (fig. 283), nel quale è irriconoscibile il maestro che aveva con serrata plastica modellato il *Cristo morto* della Pinacoteca di Bologna. Egli sembra preso da ubbriacatura per aver bevuto alla coppa di Giulio Romano a Mantova e a quella afrodisiaca del Correggio a Parma: il figlio di Aron a sinistra piroetta come gli Apostoli estasiati del « Pittor delle Grazie » nella cupola del Duomo parmense, e la sua testa, come quella dell'altro a destra, è soffusa d'ombre fosche alla Giulio Romano. Come a Bologna e a Ferrara aveva dimenticato i vincoli d'arte, se pur li ebbe, con Benozzo Gozzoli e Domenico Ghirlandaio; così a Pisa dimostrò di avere in vecchiaia dimenticato la mitezza del Francia, la drammatica forza di Ercole de' Roberti, quale si nota nella Maddalena della *Deposizione* bolognese, la compostezza plastica dell'Ortolano, la composizione pittorica dei Veneziani, e quella serietà d'aspetti, quella misura, ch'erano stati la sua espressione personale a Bologna e a Ferrara in momenti migliori.[1]

---

[1] Catalogo delle opere di Nicola Pisano:

Bologna, R. Pinacoteca: *Cristo morto.*
— Casa d'Arte Podio (già): *Madonna in trono.*
Milano, Galleria di Brera: *Madonna in trono e due Santi.*
Pisa, Duomo: *Punizione dei figli di Aron.*

BARTOLOMEO RAMENGHI
DETTO IL BAGNACAVALLO

Regesti

1484 — Bartolomeo nacque a Bagnacavallo da Giovanni Battista Ramenghi (Baruffaldi, *Vite dei pittori e scultori Ferraresi;* Gualandi, *Memorie originali di Belle Arti*).

1503 — Scampato alla morte dopo uno scontro con un avversario, lasciò appeso un voto all'immagine di S. Antonio di Padova, nella chiesa dei Padri Conventuali, sotto il quale era scritto: « Arma dedit genius, sed mors minitatur ab hoste: Antonii clypeo vita tuetur. Amen.

Addio Patria
Bartolomeo Ramengo MCCCCCIII
per grazia ricevuta »

Partì così a 19 anni e se ne andò a Bologna alla scuola del Francia (Baruffaldi, *Vite* cit.).

1511 — Fece con il Pupini alcune pitture che poi andarono distrutte nella Confraternita di Santa Maria delle Grazie in Faenza (vedi ediz. del Vasari con commento del Milanesi 1879, vol. V, p. 179, e Valgimigli, *Dei pittori e degli artisti faentini dei secoli* XV *e* XVI, Faenza 1871).

1518 — Nella cappella Gottardi in S. Maria Maggiore dipinse una *Sant'Anna* a fresco per Folco di Cristoforo Oretti e Camilla Dalla Torre, sua moglie (Baruffaldi).

1522 — Fece ad olio una tavola rappresentante il *Crocifisso e la Maddalena ai piedi della Croce,* che porta la scritta: « Bartolom. Ramen. Bagnacaval. F. MDXXII ». Il quadro, secondo il Laderchi e il Milanesi (ediz. del Vasari), trovasi nella Sagrestia di S. Pietro.

1522 — Fece la tavola rappresentante la *Natività di Cristo* all'altare Guerrini nella chiesa delle monache di S. Maria Maddalena (Domenico Vaccolini, *Vita di Bartolomeo Ramenghi*). Questo autore, accennando alla tavola del *Crocifisso*, non precisa il luogo per cui fu fatta.

1524 — A Bologna, nel Collegio di Spagna, sotto il loggiato superiore, è un affresco rappresentante la *Sacra Famiglia, S. Giovanni, S. Elisabetta, un angelo con fiori e il ritratto del Card. Egidio Albornoz*, che si crede opera del Ramenghi (Baruffaldi).

1542, agosto — Muore a Bologna in età di 58 anni.[1]

* * *

Bartolomeo Ramenghi, detto il Bagnacavallo, inizia la sua vita artistica al seguito del Francia, pur tentando dare alle forme una vivezza che si risolve in atteggiamenti forzati. Così nella *Sacra Famiglia* del Palazzo Ducale di Urbino (fig. 284), nello *Sposalizio di Santa Caterina* della Pinacoteca di Bologna (fig. 285), il tipo di Maria perde la sacra unzione di Francesco Francia, pure serbando, specie nel primo quadro, i lineamenti delicati, del volto; nel resto, ogni nobiltà vien meno, e l'agghindata Caterina si fa preziosetta, smorfiosa. Ma ben presto l'arte del Ramenghi s'innesta alla pianta rigogliosa ed espansa del manierismo romano.

---

[1] Bibliografia di Bartolomeo Ramenghi detto il Bagnacavallo: Cittadella (Cesare), *Bartolomeo Ramenghi*, in *Vite*, I, 1762, p. 161; Gualandi, *Memorie di Belle Arti*, IV, p. 153 Baldinucci (Filippo), *Bartolomeo Ramenghi, pittore bolognese detto il Bagnacavallo*, in *Notizie* V, 1769, p. 182; Malvasia, *Felsina pittrice*; Bolognini (Antonio), *Bartolomeo Ramenghi*, in *Vite*, II, 1841, p. 97; Baruffaldi (Girolamo), *Bartolomeo Ramenghi ed altri di Bagnacavallo*, in *Vite*, II, 1846, p. 486; Vaccolini (Domenico), *Biografia di Bartolomeo Ramenghi, pittore detto il Bagnacavallo scritta dal prof. Domenico Vaccolini*, Bagnacavallo, Seratoni, 1848; Giordani (Pietro), *Sulle pitture d'Innocenzo Francucci*, Faenza; Vasari (Giorgio), *Bartolomeo da Bagnacavallo*, in *Vite*, V, 1880, p. 175 (ediz. Milanesi); Valgimigli, *Dei pittori e degli artisti faentini de' secoli XV e XVI*, Faenza, Conti, 1871; Contarini (Ettore), *Il quadro dei Misteri del Rosario dipinto da G. Ramenghi detto il Bagnacavallo*, in *Notizie e documenti*, Imola, 1896; Id., *Un documento inedito riguardante il pittore Bartolomeo Ramenghi seniore*, in *Rassegna bibliografica*, XVIII, 1915, p. 25-6; Voss (Hermann), *Eine Heimsuchungsdarstellung von Bagnacavallo im Kaiser-Friedrich-Museum*, in *Berliner Museen*, XLIV, 1923, p. 82-5; Supino (Igino Benvenuto), *Per un quadro bolognese nella Galleria di Dresda*, Bologna, 1927.

Più si determina la derivazione raffaellesca nella Madonna della *Sacra Famiglia* di Bologna (fig. 286) che rispecchia il tipo raffaellesco della Santa Maddalena, nei lineamenti profilati,

Fig. 284 — Palazzo Ducale di Urbino. Bagnacavallo: *Sacra Famiglia.* (Fot. Anderson).

nella boccuccia atteggiata a un sorriso di compiaciuta vanità; così al tipo del bimbo raffaellesco si conforma il piccolo Gesù con le chiome inanellate. Il motivo del gruppo centrale è qui tratto con varianti leggere dalla *Sacra Famiglia* di Francesco I;

il San Paolo e Santa Maria Maddalena dalla gran pala della *Santa Cecilia*. Ma echeggiano ancora, nell'orecchio del Romagnolo, le cantilene della linea emiliana; ed ecco l'architettonica misura del prototipo rompersi per amor di curve, e le figure

Fig. 285 — R. Pinacoteca di Bologna.
Bagnacavallo: *Sposalizio di Santa Caterina*.
(Fot. Poppi).

ondeggiare di qua e di là, in cadenza, la Vergine piegando il capo sull'omero, il nocchiuto San Paolo e la matronale Santa Maddalena amorosamente poggiando il capo l'uno sull'altro a formar curva, davanti uno scenario posticcio d'alberi, montagne e cielo coperti da nugoloni, che a sinistra s'apre a mostrarci

Fig. 286 — R. Pinacoteca di Bologna. Bagnacavallo: *Sacra Famiglia e Santi.* (Fot. Poppi).

in una spianata Maria all'arcolaio presso la culla di Gesù, San Giuseppe al lavoro e due comari in visita oranti. San Romualdo presso la Sacra Famiglia, in vedetta col pastorale brandito, riempie di sè, della sua larga mole spianata, della sua aria importante, della sua posa eretta, tutto il campo del quadro traversato in diagonale della doppia linea tentennante delle figure attorno Gesù.

Anche in una delle opere meno spaesate dalla terra nativa, nella *Crocefissione* della Cattedrale di Bologna (fig. 287), vien travisata la formosa maestà della Santa Maddalena, che insieme ad altri Santi compone la piccola corte della *Santa Cecilia* di Raffaello, nel tipo di bambola smorfiosetta della stessa Santa abbracciata alla Croce. Le *Crocefissioni* umbre si riverberano in quei due angeli che si libran nell'aria ai lati del Cristo, in simmetria, mentre il cielo, con nuvole a sprazzi sul paese cupo e variato di ombre, rivela un orientamento, per quanto malcerto, verso gli esempî ferraresi dell'Ortolano e di Dosso Dossi, e l'insieme colpisce per vacuità manierosa e civettuola d'atteggiamenti e d'aspetti, d'una eleganza stucchevole, d'un artificio melenso, nelle mascherette sorridenti e allungate di Cristo e dei Santi, tutti in posa, tutti agghindati, con le chiome inanellate, i gesti preziosi, le guance bucate da infantili fossette. La tragedia del Golgota par diffondere attorno un'aura di vanità soddisfatta e piccina.

Quando invece il Bagnacavallo compose la pala della Galleria di Dresda (fig. 288) [1], pur decalcando a grossi contorni nel monumentale San Paolo di Raffaello nella pala bolognese, il Santo, negro d'ombre, poggiato a uno smisurato spadone, e conformando le figure dei Santi Nicola, Pietro e Antonio da

[1] Il prof. Igino Benvenuto Supino pubblicò un documento (*Per nozze Treves-Artom*, VII Aprile 1927) relativo al contratto di Girolamo da Treviso con i rappresentanti dell'Ospedale di San Biagio di Bologna per la pala qui descritta, ora nella Galleria di Stato a Dresda; ma al contratto non adempì Girolamo, e la pala con la *Madonna e i Santi* indicati in quell'atto, senza i due pellegrini che egli si obbligava a colorire, fu certamente dipinta dal Bagnacavallo. Quante volte avviene che le intenzioni mutano anche se espresse in contratti! Non ricordiamo come il Malvasia indicasse la stessa pala tra le opere del Ramenghi, bastandoci, per tener fede alla tradizione, lo stile dell'opera, documento sicuro, più dei contratti solenne.

Fig. 287 — Cattedrale dedicata a S. Pietro a Bologna. Bagnacavallo: *Il Crocefisso con la Maddalena e Santi.* (Fot. Alinari).

Fig. 288 — Galleria di Stato a Dresda.
Bagnacavallo: *Maria in gloria e Santi nel piano.*
(Fot. A. Bruckmann).

Padova, ricerca sonanti effetti alla Dosso, di panneggi accartocciati, di nebbie spumose, di superfici corrusche. Ma anche qui, forzando gli accenti delle sue vanerelle figure di stampo raffaellesco, appesantendo i gesti per amore di grandiosità, sbizzarrendosi a foggiar barocchi svolazzi di stoffe e di nuvole, il Bagnacavallo rappresenta la più uggiosa pittura di convenzione e di pratica. [1]

---

[1] Catalogo delle opere del Bagnacavallo:

Bologna, Collegio di Spagna: *La Vergine col Putto e i Santi Giuseppe, Giovanni ed Elisabetta con un angelo che sparge fiori* (1524).
— Madonna dell'Orazione: *Sacra Famiglia.*
— Santa Maria Maddalena: *Noli me tangere.*
— San Michele in Bosco: Dipinti murali (guasti per restauri). Nella Sagrestia: la *Trasfigurazione* (imitazione di quella di Raffaello).
— Misericordia: *Sacra Famiglia.*
— *Madonna, due angeli, Santi e committenti.*
— San Pietro: *Crocefissione.*
— San Vitale ed Agricola: *Visitazione.*
— R. Pinacoteca: *Sposalizio di Santa Caterina.*
Dresda, Galleria di Stato: Pala d'altare.
Urbino, Palazzo Ducale: *Sacra Famiglia.*

BIAGIO PUPINI, DETTO BIAGIO DALLE LAME

Notizie

1539 — Lavora a Bologna, ed ha competenze e disgusti con Giorgio Vasari (Cfr. Vasari, VII, p. 666).

1546, ottobre 16 — Fece confessione di dote a Maddalena Chiarimbeni sua moglie (Gualandi, *Memorie* cit.).

1551, marzo 13 — Fece un codicillo al suo testamento (Gualandi, *Memorie* cit.).

* * *

Il Vasari discorre di questo pittore, come compagno di Bartolomeo Ramenghi da Bagnacavallo, facendo all'uno e l'altro lode a denti stretti così: « Avevano questi maestri, per avere veduto l'opere di Raffaello e praticato con esso, un certo che d'un tratto che pareva di dovere esser buono; ma, nel vero, non attesero all'ingegnosa particolarità dell'arte come si debbe. Ma perchè in Bologna in que' tempi non erano pittori che sapessero più di loro, erano tenuti, da chi governava e dai popoli di quella città, i migliori maestri d'Italia ». E il biografo aretino, che ebbe col Pupini, come con Girolamo da Treviso ed altri pittori bolognesi competenze e disgusti, accenna ai lavori condotti dal Pupini col Bagnacavallo prima, con Girolamo da Carpi poi, quasi egli avesse avuto bisogno di cercare alle sue cose una buona mischianza; ma come avviene delle frutta guaste che unite alle buone riducono queste a male, così l'arte del Pupini portava quella de' compagni a decadenza.

Il piccolo pittore, di mascherine garofalesche vuole anche lui seguire la corrente raffaellesca che si dipartiva dalla tavola della *Santa Cecilia*, e si studia di imitarne la composizione, ma ricade nell'antica simmetria dipingendo la rassegna delle

Fig. 289 — Chiesa di S. Giacomo Maggiore, a Bologna.
Biagio Pupini: *Madonna col figlio e varie Sante.*
(Fot. Alinari)

Sante protette dalla Vergine in San Giacomo Maggiore a Bologna (fig. 289). Mette tutto il suo studio nel far vezzose le figure, nel lisciarle, nel vestirle di stoffe calligraficamente rabescate, nel fabbricare sul loro capo *tutuli* di treccioline. S'abbassa sui loro nimbi la Vergine in una corona di densi vapori, come separata dalle Sante in un rettangolo superiore. [1]

---

[1] Pitture di Biagio Pupini:

Bologna, San Giuliano, Sagrestia: *Madonna coronata dagli Angeli e i Santi Stefano, Gio. Battista, Cecilia e Lucia.*

— R. Pinacoteca: *Adorazione del Divin Bambino.*

— San Giacomo Maggiore: *Sant'Orsola con altre Sante, sotto la Vergine.*

GIROLAMO MARCHESI DA COTIGNOLA

Regesti

1480 — Data approssimativa della nascita (secondo il Gualandi, *Memorie originali di Belle Arti*).

1504 — Nella Galleria Costabili di Ferrara porta questa data un quadro rappresentante l'*Adorazione dei Magi*, forse un tempo nella Chiesa di S. Francesco di *Cotignola* nella cappella de' Crocesegnati (Milanesi, ed. Sansoni, commento al Vasari nella *Vita del Bagnacavallo*, v. V). N. B. Il Baruffaldi (*Vite de' Pittori e Scultori ferraresi*) sotto alla stessa data annovera un quadro nella Cappella dei Crocesegnati nella chiesa di S. Francesco di *Lugo*.

1512 — Il Vasari dice che « ritrasse dal morto Monsignor di Fois, che morì nella rotta di Ravenna » l'11 aprile 1512.

1513 — Nella chiesa di S. Maria delle Grazie a Pesaro è una tavola rappresentante Dio Padre e Cherubi in alto; al centro la *Concezione*, un Santo Vescovo, S. Girolamo, S. Caterina d'Alessandria, il giovanetto Costanzo II Sforza signore di Pesaro e Ginevra Tiepolo, madre di lui, vedova di Giovanni Sforza. Sotto la figura di S. Caterina si legge: « Jeronimus Cotignola ». Nel fondo la scritta: « Iunipera Sfortia patria a marito recepta ex voto p. MCCCCCXIII ».

1518 — Porta il nome dell'artista e l'indicazione di questo anno la tavola che è a Parma nella chiesa dell'Annunziata, rappresentante la Vergine col Bimbo, S. Bernardo, San Giovanni Battista a destra, S. Giovanni Evangelista e San Francesco d'Assisi (Bertoluzzi, *Guida di Parma*, Parma, 1830).

1518 — Dipinse, secondo il Baruffaldi, per la famiglia Varano di Camerino un quadro collocato nella chiesa di S. Maria del Vado a Ferrara e rappresentante *La Giustizia e la Fortezza* (quest'ultima sarebbe il ritratto di Filippa d'Anton Maria Guarnieri, moglie d'Ercole Varano, vestita da amazzone).

1520 — Nell'oratorio di S. Bernardino nel sagrato di San Francesco a Bologna, dipinse la Vergine, S. Giovanni Battista, S. Francesco, S. Bernardo. Il quadro fu pagato 10 scudi del sole (BARUFFALDI).

1520 — Il Lanzi vide ai Conventuali di S. Marino una tavola con *S. Girolamo*, recante questa data.

1526 — Vi è una tavola a Berlino rappresentante *S. Benedetto che dà la regola ai monaci*, la quale porta la scritta: « Hieronimus, Chotignol.s MDXXVI » (MILANESI).

1528 — Vi era un quadro nella cappella Gregori della chiesa di S. Francesco di Lugo con la scritta: «Hieronimus Cottignolensis fecit» (altri lesse: «Hieronimus Cottignol. an. MDXXVIII»). Esso rappresenta la Vergine e il Bimbo fra le nubi adorati da S. Pietro e da Gregorio papa. Dalla chiesa di Lugo, passò nella Galleria Hercolani, e di là fu trasferita a Londra nella Quadreria Solly.

1531, agosto 16 — Testamento di Girolamo de' Marchesi di Cotignola, nel quale l'artista « cum nihil sit certius morte... qua propter haec omnia considerans prudens vir Magister Hieronimus quondam Antonii de Cotignola pictor habitator Bononiae in Capella Sancti Proculi sanus gratia Domini nostri Jesu Christi corpore, menti et intellectu... », fatti piccoli legati ad altre persone, lascia erede universale Pietro del fu Nicolò de Gratianis de Cotignola, suo nipote (GUALANDI, *Memorie originali di Belle Arti*).

1538 — Secondo il Milanesi, porta la scritta « Hieronimus Cottignol. an. MDXXXVIII »; la tavola sopra nominata rap-

presentante la Vergine, il Bimbo, S. Pietro e un Papa, per la chiesa di S. Francesco di Lugo (V. VASARI, vol. V, *Vita del Bagnacavallo*).

1538-1549 — Sotto il pontificato di Paolo III (1538-1549), secondo il Baruffaldi, fece il ritratto al Papa e a parecchi Cardinali.

1549 — Morto il Papa se ne andò a Napoli.

1550 circa — Secondo quanto si crede, morì. Secondo il Lanzi, invece (*Storia pittorica d'Italia*, vol. V, pag. 20), morì durante il Pontificato di Paolo IV, cioè tra il 1534 e il 1549. [1]

* * *

Girolamo Marchesi da Cotignola [1] è ancor stretto alle forme regionali del Francia e del Palmezzano, nel *Cristo portacroce* del Louvre (fig. 290), che sembra un ingrandimento delle innumerevoli mezze figure dipinte, con smalti ben più intensi di colore, dal prezioso miniaturista ferrarese Maineri. Le mani, studiatamente incrociate sul legno, le chiome alluminate a grossi fili vitrei, la trama della corda minutissima, l'avorio dei dentini sgranati nella bocca aperta a un lamento, le lacrimette di vetro e le gocce di sangue come pendenti di corallo, rievocano l'immagine ripetuta di profilo dal Maineri, in un volger di tre quarti che più si accosta agli esemplari vicentini e lombardi, del Montagna e del Solario. Anche le fibre del legno sono ricer-

---

[1] Bibliografia: SCANNELLI, *Microcosmo della pittura*, Cesena, 1657, p. 82; BERTOLUZZI, *Guida di Parma*, Parma, 1830, p. 9 e seg.; BOLOGNINI, *Girolamo Marchesi da Cotignola*, in *Vite*, II, 1841, p. 77; TONINI, *Storia di Rimini*, vol. VI, p. II, p. 232; GUALANDI, *Memorie di Belle Arti*, II, 12-13; BARUFFALDI, *Girolamo Marchesi e Francesco da Cotignola pittori*, in *Vite*, II, 1846; CRESPI, *Lettere pittoriche*, vol. VII, p. 10; REISET, *Notices des Tableaux du Musée Napoléon III*, Paris, 1863, p. 93; GIORDANI, *Catalogo della Pontificia Pinacoteca di Bologna*; FRIZZONI, *Girolamo Marchesi. A proposito della seconda sua opera nella Pinacoteca di Brera*, in *Arte e Storia*, 1909, e *Bollettino d'Arte*, IV, 1910, p. 587; GRIGIONI CARLO, *Girolamo Marchesi e Girolamo Genga a Rimini*, in *L'Arte*, XIII, 1910, p. 291.

cate particolaristicamente, ma segnate a tratti grossolani, e una delle mani, nel piegare, si torce come di molle pasta. Pur tuttavia la testa, duramente intagliata a spigoli, come nel legno, ha una forte modellatura plastica e una certa nobiltà di linee, che scompaiono dalle forme imbottite e gonfie, come di gomma elastica, dei Santi e degli Angeli nella pala raffigu-

Fig. 290. — Museo del Louvre a Parigi. Marchesi: *Cristo portacroce.*

rante *Sant'Agostino in atto di dar la regola ai monaci* (fig. 291), insieme grossolano e macchinoso di figure turgide, con occhi sbarrati, di panneggi ingombranti, di cose assiepate, ingrandite per soffocare lo spazio e metter tutte le immagini sopra uno stesso piano superficiale. L'esempio è Raffaello, e basta guardare, per convincersene, gli angiolotti con ricciute parrucche intenti a suoni e canti a pie' del trono, e anche più i

due che sgambettano scartando la tenda in una traduzione quasi comica dei famosi putti reggifestone dell'Accademia di San Luca e della chiesa di Sant'Agostino. Le ombre defor-

Fig. 291 — Galleria di Berlino.
Girolamo Marchesi: *Sant'Agostino dà le regole dell'Ordine.*
(Fot. Hanfstaengl).

matrici, le guardature forzate e spesso sbilenche, le pose sgangherate, la piallatura delle grandi forme lignee da cui ricadono turgidi panneggi, le estremità come appiccicate alle membra, la distruzione di ogni ritmo architettonico e spaziale,

ci mostrano l'ultima decadenza della maniera di Girolamo Marchesi, disgregata e sconvolta dalla fama diffusa degli esempî di Raffaello.[1]

---

[1] Catalogo di pitture di Girolamo Marchesi da Cotignola:

Berlino, Galleria di Stato: *San Benedetto in trono che dà la regola ai suoi discepoli* (1526).
Bologna, R. Pinacoteca: *Matrimonio della Vergine.*
— — *Madonna col Bambino, San Giovannino e i Santi Francesco e Bernardino.*
— — *Sogno di San Giuseppe, Natività, Fuga in Egitto* (tre parti di predella).
— Santa Maria in Vado, Ospedale: *Martirio di San Sebastiano.*
Erfurt, Galleria Comunale: *Matrimonio della Vergine* (deposito della Galleria di Berlino).
Milano, Galleria di Brera: *Maria adorante il Bambino, con quattro Santi assistenti* (1513).
San Marino, Chiesa di San Francesco: *Vergine orante fra i Santi Agostino e Anselmo, benedetta dall'Eterno.*
— — *Vergine col Bambino, fra i Santi Caterina, Francesco, Marino ed altro Santo, due angeli musicanti.*
Parigi, Museo del Louvre: *Cristo portacroce.*

INNOCENZO FRANCUCCI DA IMOLA

Regesti

1490-1494 — Circa in questo periodo nacque ad Imola Innocenzo Francucci.

1506, marzo 17 — Va a studiare a Bologna.

1508, maggio 7 — È iscritto alla scuola del Francia nel modo seguente: « alli 7 di maggio preso in mia scola Nocentio Francuccio Imolese ad istanza del Felesini e del Gombruti » (Malvasia).

1515 — Porta la scritta: « Innocentius Francutius I. F. 1515 » un quadro rappresentante la *Vergine sulle nuvole e i Santi Sebastiano, Rocco, Cosma e Damiano,* nella chiesa di Bagnara (Thieme).

1516 — Fu compiuto in quest'anno il quadro rappresentante la *Vergine in trono con S. Apollinare, S. Caterina, un vescovo e S. Giovanni,* nella chiesa di S. Apollinare in Val Senio (Thieme).

1517 — Dipinge nel Capitolo della chiesa di S. Michele in Bosco fuor di Bologna i *Dodici Apostoli,* il *Mortorio della Vergine,* l'*Assunzione,* l'*Annunciazione, S. Michele Arcangelo* e i *Quattro Evangelisti,* la *Risurrezione.* Nella tavola d'altare rappresenta la *Vergine fra Angeli e Serafini con i Ss. Michele, Bernardo, Pietro* (Vasari, *Vite,* con i commenti del Milanesi, edizione Sansoni, 1880; vedi p. 175 e seg.; Gualandi, *Memorie di Belle Arti,* serie I, p. 59).

1517 — Il Francucci riceve l'incarico di dipingere la chiesa e la sacrestia di S. Bernardo in Bologna, abbadia dei monaci olivetani di S. Michele in Bosco, ma pare che non abbia poi eseguito quanto gli era stato allogato (Gualandi).

1522 — L'artista sta ancor lavorando a S. Michele in Bosco (THIEME).

1526 — Vi è nel Duomo di Faenza una tavola rappresentante la *Vergine in trono col Bimbo, S. Giovannino, S. Zaccaria, S. Elisabetta, S. Pietro, S. Paolo.* In alto un angelo con un cartello, in basso un angelo suonatore. Sul primo gradino si legge: INNOCENTIUS FRANCUCCIUS IMOLENSIS QUARTO IDUS MDXXVI (STROCCHI can. Andrea, *Memorie istoriche del Duomo di Faenza,* Faenza, 1838, Montanari e Marabini).

1526, maggio 10 — Filippo Bazzolini, nobile faentino, incarica il pittore di dipingergli un quadro per l'altare della sua cappella nella chiesa dei Francescani di Faenza, e l'artista si obbliga a compiere il lavoro in un mese, per 48 ducati d'oro. Il quadro, rappresentante la *Vergine col Bimbo in alto e S. Bernardo, Tobia, S. Romualdo e S. Sebastiano in basso,* pare invece sia stato compiuto nel 1527, perchè porta la scritta: INNOCENTIUS FRANCUTIUS IMOLENSIS FACIEBAT – MDXXVII. Dalla chiesa dei Francescani il quadro passò nella Collezione Hercolani, e poi in quella Solly (VALGIMIGLI, *Dei pittori e degli artisti faentini dei sec. XV e XVI,* Faenza, Conti, 1871).

1530 — « Innocentius Francutius faciebat 1530 ». Porta questa iscrizione un quadro di Casa Hercolani, rappresentante la *Vergine e Santa Barbara* (THIEME).

1532 — Fece in quest'anno il quadro rappresentante la *Vergine in trono con S. Domenico, S. Barbara, S. Francesco, Tobia e l'Angelo,* che si trova all'Ermitage (THIEME).

1536 — In S. Giacomo Maggiore di Bologna vi è una tavola rappresentante la *Vergine, il Bimbo che sposa S. Caterina, S. Giuseppe, S. Giovanni Battista, S. Giov. Ev., S. Maria Maddalena.* Il quadro porta la scritta: IHESUS INNOCENTIUS FRANCHUTIUS IMOLENSIS FACIEBAT MDXXXVI. La tavola

fu eseguita (secondo il LAMO, *Graticola di Bologna*, p. 37) per una gentildonna bolognese di nome Minoccia Scardova (VASARI).

1537, febbraio 12 — « ...Innocentium quondam Petri Franchucci pictorem de Imola Bononie habitatorem in Capella Sancti Thomae di Braina » assegna una dote a sua nipote Giovanna, che va sposa a Maestro Domenico di Antonio de Seravalli.

1539 — Compie in quest'anno il *Crocifisso con i Ss. Giovanni, Agostino, Paolo e Marco*, che è a S. Salvatore a Bologna (THIEME).

1539 — Finisce di pagare la dote promessa a sua nipote.

1540-1543 — Fa per il Cardinale Bonifacio Ferreri, allora legato a Bologna, tre affreschi rappresentanti: *Diana e Atteone, Endimione e Selene, Apollo e Marsia* (THIEME).

1542 circa — Decora a fresco le logge della « Viola » per il Card. d'Ivrea. Si ha notizia di cinque pitture da lui compiute, ma non se ne vedono più che tre rappresentanti *Endimione e Diana, Atteone, Marsia e Apollo*, come sopra (notizia tratta da PIETRO GIORDANI, *Sulle pitture d'Innocenzo Francucci*).

1547-1550 — Muore a Bologna in età di 56 anni (THIEME). Il Vasari afferma che morì nel 1550 a 56 anni. Pochi giorni prima della fine ordina che un suo lavoro rimasto imperfetto sia compiuto da Prospero Fontana. [1]

---

[1] Bibliografia su Innocenzo Francucci da Imola: VASARI, *Vite*, Ed. Sansoni, con i commenti del MILANESI, V, 185 e segg.; MALVASIA, *Felsina pittrice*, Bologna, 1678, I, 146; AMORINI, *Vite dei Pittori e Artisti bolognesi*, 1843, II; GIORDANI (PIETRO), *Sulle pitture d'Innocenzo Francucci da Imola*, in *Scritti editi e postumi*, pubbl. da A. Gussalli, Milano, 1850, II, 170-264; PAPOTTI, *Elogio di I. F.*, Imola, 1840; GUALANDI, *Memorie di Belle Arti*, I, 59 e segg.; III, 149 e segg., 197; GIORDANI (P.), *Sopra tre poesie dipinte a fresco nel Casino della Viola da I. da I.*, Laurenti Gasparoni, Opuscoli III, 1846; MELCHIORRI (G.), *Lo Sposalizio di S. Caterina*, in *Ape Italiana*, III, 1847; MALAGUZZI (FRANCESCO), *La scuola del Francia*, in *Rass. d'Arte*, I, 1901; BALLARDINI G., *Due pitture giovanili di I. da I.*, in *Bollettino d'Arte*, V, 1911.

* * *

Alle forme speciali, e, potrebbe dirsi, comunali dell'arte del Quattrocento, che rispecchiava per ultimo le caratteristiche delle città italiane, varie come i loro gonfaloni, succedettero forme quasi riassuntive delle idealità generali. Come al Comune libero era succeduta la Signoria, e già s'annunciava l'idea di un Regno italiano; così nell'arte dalle forme comunali si era passati all'idea della tipica bellezza nazionale, che Michelangelo e Raffaello avevano determinata e ovunque diffusa. I mezzi di trasmissione delle forme artistiche eran divenuti più rapidi mercè la stampa; e una statua scopertasi in Roma, un'opera d'arte compiutasi in questa grande città a cui si volgevan gli occhi del mondo intero, eran presto note alle genti; divenivano patrimonio universale, fondamento nuovo al lavoro. Roma che trasformò gli artisti accorsi a lei, e diede loro impulsi e quasi un'anima nuova, risplendè come artistico faro nel Cinquecento.

Manca un'opera che ci faccia conoscere Innocenzo sotto gl'influssi di Francesco Francia, nella cui bottega, se il Malvasia seppe leggere o realmente lesse nelle *vacchette* di quel caposcuola, entrò l'anno 1508, il 7 di maggio. Vero è che nella « Kunsthalle » di Carlsruhe porta il nome del nostro pittore un grazioso dipinto (n. 437), ove le carni non sono ancora accese e le orlature a ricami dorati delle vesti sono eseguite con molta accuratezza. Ma non è ben chiaro che sia di lui, e non lo sarà finchè non si scopriranno a riscontro autentici lavori del periodo precedente all'andata d'Innocenzo nello studio dell'Albertinelli a Firenze e quindi al grande avvenimento artistico, quale fu l'arrivo della *Santa Cecilia* di Raffello in Bologna.

Il quadretto della *Sacra Conversazione* attribuito, nella Pinacoteca di Bologna, a Innocenzo (fig. 292), ripete le forme del Francia riempite, arrotondate; l'acconciatura della Madonna, nel tipo del volto ricorda la *Santa Cecilia* di Raffaello; le pieghe, perduta ogni liscezza ed ogni metallicità,

senza più orlature o contorni segnati da fili o da galloni d'oro, prendon spessore e s'aggiran largamente a modellar le forme.

Fig. 292 — R. Pinacoteca di Bologna. Innocenzo da Imola: *Madonna col Bambino, San Giovannino e i Ss. Francesco e Chiara.* (Fot. Poppi).

Si ripetono questi caratteri in un altro quadro simile, presso il professor A. Fuster a Firenze (fig. 293), ove è notevole, nel Santo Monaco, la posa delle mani giunte e distornate a sinistra,

come nel quadro precedente. Comincia una fissità d'atteggiamenti, un lavoro schematico, una regola accademica propria d'arte riflessa:

Fu mediocre pittore, rosseggiante, convenzionale. Si servì di un tipo muliebre rubicondo, volgaruccio, con ricercata

Fig. 293 — Presso il prof. A. Fuster a Firenze.
Innocenzo da Imola: *Sacra Famiglia e San Francesco.*

acconciatura dei capelli di un biondo dorato: quello della donna ritratta nel quadro della Galleria Borghese (fig. 294), ascritto a torto a Girolamo da Carpi, modello muliebre dell'artista: l'armilla di coralli al polso, la catena d'oro al collo, i guanti nella destra, assicurano che non fu una figura ideale, ma sì un soggetto reale idealizzato, o meglio alterato per conformarlo col nuovo

classicismo di stampo romano. Raffaello aveva dominato la schiera dei pittori bolognesi con la *Santa Cecilia*, collocata nel 1516 sopra un altare di San Giovanni in Monte a Bologna, e continuato a rinfrescare, diremo così, il suo dominio bolognese,

Fig. 294 — Galleria Borghese a Roma.
Innocenzo da Imola: *Ritratto muliebre.*
(Fot. Anderson).

apportandovi le incisioni di Marcantonio Raimondi, di Marco Dente di Ravenna, ecc., e infine gli esempî di Giulio Romano dalla vicina Mantova.

Un quadretto eseguito dall'artista, all'inizio del dominio di Raffaello sulla schiera dei pittori bolognesi, era nella Galleria Crespi a Milano (fig. 295). Vi si vedeva un S. Paolo, riduzione

in diciottesimo della possente romana figura dell'Urbinate. Ben poco resta della religiosa cura, della finezza di maestro Francia,

Fig. 295 — Galleria Crespi (già) a Milano.
Innocenzo Francucci, detto Innocenzo da Imola: Anconetta.

nella composizione delle figure con le carni accese, nel verde sgargiante baldacchino, nei toni chiassosi, campagnoli. Al

quadro di piccole proporzioni l'autore vuol dar gli effetti delle grandi pale. Non abbiamo più l'anconetta, la *maiestate* con le semplici cose dei vecchi maestri del Quattrocento; abbiamo il completo quadro in piccole proporzioni, equilibrato secondo i canoni della simmetria, con le figure che si fanno contrappeso di qua e di là dall'asse del dipinto. Non è più il fiore di campo offerto dall'arte alla divinità, bensì il mazzo composto dal giardiniere, stringendo fiore a fiore, come tessere musive entro zone e cerchi.

Innocenzo da Imola si accosta al Bagnacavallo, suo compagno d'arte a Bologna, come può ritenersi confrontando questo quadretto con la *Madonna in gloria e Santi*, di Dresda (n. 113), ove pure è ricordo del San Paolo assistente alla *Santa Cecilia* di Raffaello; si avvicina anche a Girolamo Marchesi da Cotignola (esempio il quadro di Berlino, n. 208, segnato « Hieronymus Cotignola. F. MDXXVI ») nei colori accesi, nel baldacchino verde, nelle parti a imitazione raffaellesca.

Il quattrocentismo permane nell'arte d'Innocenzo, come si può vedere nella pala d'altare della Pinacoteca bolognese, ove, attorno alla *Madonna in gloria* (fig. 296) son angeli musicanti che possono considerarsi sviluppo di un motivo prediletto dal Perugino nelle *Assunte*. La *Madonna col Bambino* ebbe forse il modello nella pala di Foligno, e Michele Arcangelo, che le sta sotto ad evidenza è ispirato a quello del Sanzio nel Louvre, senza più l'impeto vorticoso, e l'ampiezza di spazio. In quel suo rappezzar figure raffaellesche per composizioni che serbano la distribuzione paesana, Innocenzo rimane impacciato, come un contadino che lasci la sua casacca per vestire abiti signorili. Qui il San Michele par carico del peso delle nubi soprastanti, e apre a fatica le grandi ali su due pilastroni, che sono il San Pietro e un Santo vescovo.

In un'altra pala di tempo posteriore, già nella chiesa del Corpus Domini a Bologna, ora nella Pinacoteca di Monaco (fig. 297), l'Imolese serba la sua devozione rusticana a Raffaello, dipingendo il Bambino tra le braccia di Maria, e i putti

Fig. 296 — R. Pinacoteca di Bologna. Innocenzo da Imola: *Madonna in gloria, San Michele, San Pietro e San Petronio.* (Fot. Poppi).

musicanti, ingrandimenti svuotati di quelli della *Santa Cecilia*, ma par che il pittore troppo piccolo per fare le cose tanto grandi, veda Raffaello nella traduzione del Marchesi da Cotignola. Il quadro di Monaco sembra una gran carta con figure disegnate e campite di colore senza intensità, stemperato nell'acqua, cangiante alla luce, che ingiallisce il verde e scolora e imbianca il rosso. Il suolo par di legno bruciato, secco; e in tutto, il colore a zone staccate, non si fonde, nonostante il tentativo di metter verdi e altre tinte a riscontro, in alleanza. Aridità è il nome di quest'arte che vuole avanzare nel Cinquecento con una grandezza tutta esteriore, con una maschera posticcia. Non era possibile ai discepoli di Raffaello imitarlo, intenderne l'umanistica serenità di spirito, e molto meno doveva capirlo chi, di seconda mano, si provava a ritrarne gli esemplari. Necessariamente, alle tante difficoltà dell'imitazione, doveva aggiungersi quella che derivava dall'ingombro delle cognizioni acquisite, dal vecchio bagaglio artistico. Anche nel quadro di Monaco di Baviera è il rigido concetto quattrocentistico della simmetria, ben superato dal ritmo spaziale di Raffaello.

Lo sforzo di modellar le figure, di farle rilevare dalle conche delle absidi, tra pilastri e colonnati, andava contro la natura pittorica emiliana; e le forme statuarie, di stucco lucido, scaturivano da un convenzionalismo stanco e stanchevole. Il quadro di S. Giacomo Maggiore a Bologna (fig. 298), l'altro della Cattedrale di Faenza (fig. 299), sono usciti dalla stessa stampa, verniciate ceramiche. Il raffaellismo è solo nei tipi, nelle acconciature arricciate, nei capelli fiammanti degli angeli; ma la colorazione villereccia, mostra che il pittore non ha conosciuto mai il puro avorio di Raffaello.

Un racconto d'invenzione vasariana dice che il Francia, tratta fuor della cassa la *Santa Cecilia* dell'Urbinate, « tanto fu lo stupore che e' ne ebbe, e tanto grande la maraviglia, che, conoscendo qui lo error suo... si accorò di dolore, e fra brevissimo tempo se ne morì ». Così scrisse il Vasari, inventore del racconto, e soggiunse che il Francia « mezzo morto per il

Fig. 297 — Antica Pinacoteca a Monaco di Baviera.
Innocenzo da Imola: *Madonna in gloria, Santi e committenti.*
(Fot. Hanfstaengl).

terrore e per la bellezza della pittura, che era presente agli occhi, ed a paragone di quelle che intorno di sua mano si vedevano, tutto smarrito; la fece con diligenzia porre in San

Fig. 298 — Cattedrale di Faenza.
Innocenzo da Imola: *Madonna e quattro Santi.*
(Fot. Alinari).

Giovanni in Monte a quella cappella, dove doveva stare; ed entratosene fra pochi dì nel letto, tutto fuor di sè stesso, parendoli non esser rimasto quasi nulla dell'arte, appetto a quello che egli credeva e che egli era tenuto, di dolore e malinconia,

come alcuni credono, si morì ».[1] Il racconto non ha alcun fondamento, essendo il Francia morto due anni dopo la collocazione

Fig. 299 — San Giacomo Maggiore, a Bologna.
Innocenzo da Imola: *Sposalizio di Santa Caterina e quattro Santi.*
(Fot. Alinari).

della *Santa Cecilia* di Raffaello sull'altare di San Giovanni in Monte; ma esprime il contrasto, accentuato dal biografo

[1] Vasari, *Vite*, con note del Milanesi, III, pp. 546-547.

aretino, tra l'arte nuova e l'antica a Bologna, tra la romana evoluta e la bolognese in ritardo. Non vi fu pittore che non fosse attratto dall'ancona dell'Urbinate, e Biagio Pupini come il Bagnacavallo, il Cotignola come Innocenzo Francucci, il Garofalo come l'Ortolano, perfino il Correggio, bruciarono grani d'incenso davanti all'altare di San Giovanni in Monte. Quel quadro formò una maniera pittorica, alla quale l'Emilia e le Romagne sacrificarono la loro forza natìa, per restare più provinciali di prima, pur credendo, come il Francucci, di divenire più moderni e più vivi. [1]

---

[1] Catalogo di opere del Francucci:

Bologna, San Giacomo Maggiore: *Sposalizio di Santa Caterina, assistenti i Santi Giuseppe, G. Battista e Giovanni Evangelista* (1536).
— Palazzina della Viola: Resti di pitture.
— San Michele in Bosco, Cappella Bolognetti: Tavola con *Dio Padre ed angeli*; nel gradino: la *Vergine mostrata dalla Sibilla ad Augusto*, la *Natività*, l'*Adorazione dei Magi*.
— — Sagrestia nuova: *Transito della Vergine*, l'*Assunta*, l'*Annunciazione*, la *Risurrezione*.
— Chiesa dei Servi: *Annunciazione*.
— San Salvatore: *Crocefisso* (1549).
— R. Pinacoteca: *Vergine col Putto fra angeli, San Michele e i Ss. Pietro e Felice*.
— — *Madonna, il Bambino, San Giovanni, S. Elisabetta e due divoti della famiglia Felicini*.
— — *Madonna della Misericordia*.
Faenza, Duomo: *Sacra Famiglia e i Santi Pietro e Paolo* (1526).
Imola, Confraternita di San Maccario: *Sposalizio della Vergine*.
— Confraternita di Valverde: *Sposalizio della Vergine*.
Monaco (Baviera), Antica Pinacoteca: *Madonna in gloria e Santi nel piano*.

GIOVAN GHERARDO DALLE CATENE DA PARMA

Notizie

Il Lazzarelli, nelle *Memorie del monastero di San Pietro in Modena*, tomi 2, manoscritto nella R. Biblioteca Estense, parla di Giovan Gherardo dalle Catene, nativo di Parma, ma cittadino ed abitante in Modena (tomo II, pag. 199).

1522, marzo 3 — Gio. Gherardo dalle Catene, pittore, vende a Giovanni da Rocco tre bifolche di terra, nel territorio di Fiorano, al prezzo di 96 lire.

1522, novembre 10 — Era in debito, verso il Monastero di S. Pietro, Francesco Maria Castelvetri, per quattrocento lire, della qual somma otteneva il 10 novembre 1522, con atto di Gio. Battista Scodobio, regolare quietanza, perchè obbligavasi per lui Gio. Gherardo del qm. Antonio dalle Catene di Parma, cittadino abitante in Modena, pittore, di eseguire pel Monastero un quadro, ossia ancona da altare rappresentante la Madonna, S. Luca e S. Gio. Battista dell'approssimativo valore di L. 200, avendo il Castelvetri già in più volte pagate al Monastero altre dugento lire. Pattuiva poi il pittore co' monaci che qualora all'opera sua fosse attribuito un valore maggiore delle 200 lire non avrebbe chiesto il di più, perchè intendeva si erogasse in pro dell'anima sua, e se fosse stato minore egli del meno avrebbe dato compenso al Monastero stesso.

All'artefice per tutto ciò fece sicurtà Giovanni Bonasia, cittadino e fabbro lignaro Modenese. Il dipinto, alquanto offuscato nelle tinte, si vede ora alla sesta cappella a destra nella chiesa di S. Pietro in Modena stessa.[1] Altri due rogiti

---

[1] Campori, *Gli artisti* cit., p. 146 e sg.; Malmusi C., *Annuario Storico modenese*, p. 98; Pezzana, *Storia di Parma*, tomo IV, p. xxv; Scarabelli-Zunti, *Documenti e Memorie mss.*, vol. III (presso il Museo di Parma).

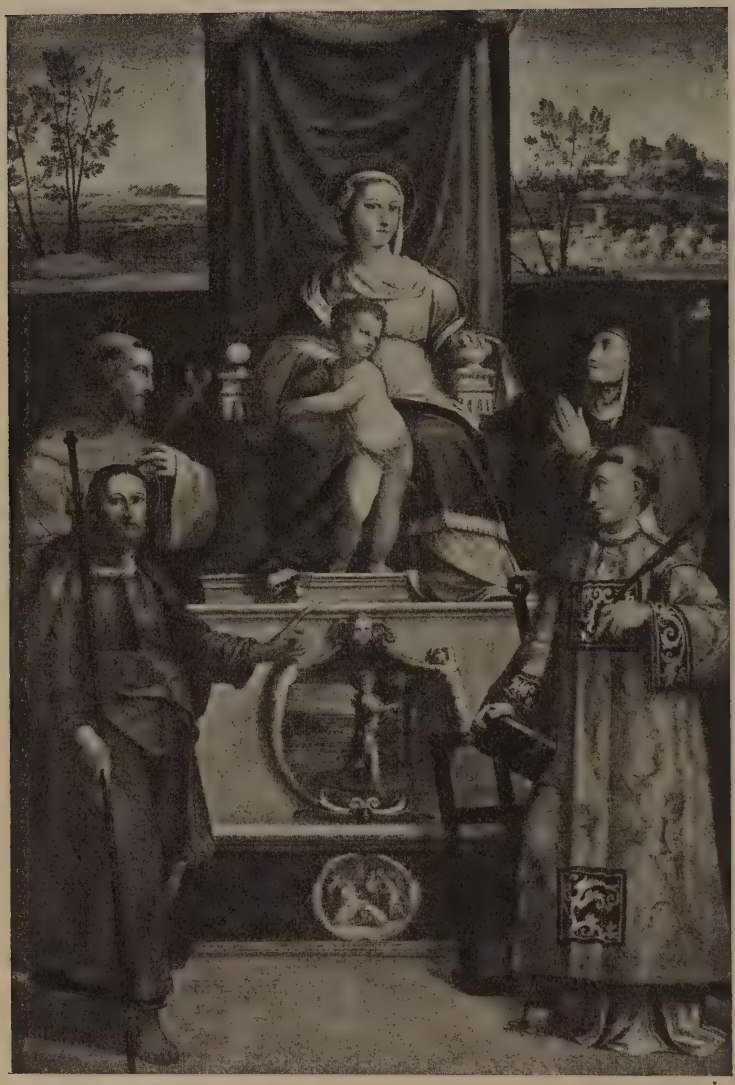


Fig. 300 — R. Galleria Estense, a Modena.
Gian Gherardo dalle Catene: *Madonna in trono e quattro Santi.*
(Fot. Anderson).

Fig. 301 — Galleria Estense, a Modena.
Gian Gherardo dalle Catene: *Crocefissione.*
(Fot. Orlandini).

modenesi ricordano il Dalle Catene. In nno, del 3 marzo 1522, Gio. Gherardo pittore vende ad un Giovanni da Ronco tre bifolche di terra nel territorio di Fiorano, al prezzo di 96 lire.

* * *

Gherardo dalle Catene[1] vide il suo conterraneo Francesco Parmigianino, ma più il Garofalo ferrarese; e trasportò le sue antiquate forme, timide, provinciali, nel campo garofalesco. Compone il trono della pala d'altare nella Galleria Estense (fig. 300) adornandolo nel piedistallo e nello zoccolo con figurette, anche monocrome, entro elissoidi, e tutto lavora con la cura di un adolescente per le sue forme piccine e incantate; il paese, è una distesa valle popolata di case e di castelli, immersa nel verde, a linee parallele di solchi sopra solchi. Tutto è ridotto a forma semplice, umile, nonostante la maestà ch'egli vuol dare alla Vergine in trono, eretta sulle onde del drappeggio del baldacchino. Più sviluppato si mostra il pittore nella *Crocefissione* della stessa Galleria (fig. 301), ove si rivedono gli stessi profili aguzzi e le mani a lignee dita. Vuol rendere un tragico effetto sul Golgota, e addensa scuri sui personaggi del dramma, e abbassa un telone d'ombra nel cielo.

---

[1] Di Giovan Gherardo dalle Catene, oltre questi due quadri, già da noi primamente attribuiti a Gherardo dalle Catene, esiste ancora in San Pietro il quadro di cui è parola nel documento del Lazzarelli.

GASPARE PAGANI

Notizie

1518 — Anno di nascita, che si ricava dai due seguenti documenti.

1538, agosto 28 — « E a di 28 ditto el giorno de S.to Augustino io Thomasino me ho fatto rettrarre in uno quadro a Gaspar de Pedre di Pagan giovene di anni 20 in casa M.ro Francesco dale Piope ». (Dalla *Cronaca di Tommasino Lancilotto*).

1543 — « Al presente in d.ª Città (Modena) in fra gli altri n'è Gaspero, di Silvestro Pagani, che fa retrati del naturale, in tela, et legnami, et e quello che fece il mio ritratto del 1538. Al principio del suo lavorare, havendone dapoi fatti assai, non solo in la Città d'huomini et donne, ma anco fuori, sendo reputato Pittor ecc: et è d'età d'anni 25 e suona benissimo di lauto ». (V. *Cronaca dello Spaccini*).

* * *

Un altro cinquecentista, morto in fresca età, fu Gaspare Pagani, speranza subito tronca dell'arte modenese. La tradizione ha additato sempre come cosa sua lo *Sposalizio di Santa Caterina coi Santi Francesco, Chiara, Cosma e Damiano assistenti* (fig. 302). Si è voluto vedere nel quadro l'influsso del Correggio; ma se la grazia arguta della mossa di Gesù rievoca lo *Sposalizio* correggesco del Louvre, chiaramente si riconosce, nella forte costruzione delle figure, nella loro plasticità, la corrente della tradizione emiliana, che già nel Quattrocento aveva trovato il suo sbocco in Bartolomeo Bonascia, durante il Cinquecento nelle plastiche di Antonio Begarelli e in questo raro pittore, che mentre sa renderci i volumi delle figure, e rappresentare con piglio caratteristico San Cosma nel manto rosso splendente,

Fig. 302 — Galleria Estense, a Modena. Gaspare Pagani: *Sposalizio di Santa Caterina e i Ss. Francesco, Chiara, Cosma e Damiano* (Fot. Anderson).

gode d'accarezzar i ricciolini di seta del Bambino e le trecce della chioma di Santa Caterina. Son paesani questi Santi; non hanno il fasto di quelli che sembran cresciuti alla Corte ferrarese; ma hanno tanta schiettezza, tanta sincerità i dotti pensosi Anargyri, il tormentato Francesco, rattrappito nelle mani piagate, la benigna Santa Chiara, la buona Madre felice del vispo fanciullino, che infila, come per gioco, l'anello mistico a Caterina confusa. Questa pagina di vita fu dipinta da un giovane che suonava a meraviglia, e coloriva con ardore nella città che si gloriava del Bianchi Ferrari, maestro al divino coloritore Antonio da Correggio. È la sola rimasta a testimonianza del suo genio.

GEROLAMO DA TREVISO, IL GIOVINE

Regesti

1499, febbraio 2 — Gerolamo Pennacchi di Pier Maria, pittore, compare battezzato nei Registri Battesimali del Duomo di Treviso (G. Biscaro, *Archivio storico dell'Arte*, serie 2ª, I, p. 364).

1524 — È chiamato ad eseguire per le porte minori del S. Petronio di Bologna una *Storia sacra*, a bassorilievo (C. Ricci, in *Arte Nostra*, Treviso, 1910).

1525 — Data degli affreschi nella cappella di S. Antonio in S. Petronio.

1527-28 — Gerolamo si trova a Genova, a dipingere la facciata di Casa d'Oria a Fassolo (Vasari) con due *Storie* di Giasone.

1530 — Lavora nel Castello di Trento, chiamatovi dal vescovo Clesio.

1531 — Data che compariva in una tavola di S. Giacomo fra S. Lorenzo e la Maddalena, nella chiesa di S. Salvatore a Venezia (Ridolfi, *Vite*).

1532 — L'anonimo Morelliano (Michiel), ricorda, a questa data: « In Casa di M. Andrea di Oddoni » gli affreschi della facciata eseguiti da « Girolamo da Trevigi », oggi scomparsi.

1533 — Data apposta agli affreschi della chiesa della Commenda a Faenza.

1538 — Girolamo passa in Inghilterra, ai servizi di Enrico VIII in qualità di ingegnere (v. Vasari e l'Aretino, Lettera ad Andrea Odoni, lett. II, c. 50).

1544 — Muore all'assedio di Boulogne « per un colpo d'artiglieria » (Vasari e Aretino).

* * *

Nel più antico quadro a noi noto di Girolamo da Treviso,[1] cioè dei *Tre Santi* della chiesa di Santa Maria della Salute a Venezia, come nel *Noli me tangere* di San Giovanni in Monte a Bologna (fig. 303), si può vedere l'educazione paesana del pittore, seguace delle forme ampie di Palma Vecchio, mentre nella pala della Galleria Nazionale di Londra (fig. 304), Girolamo si presenta come un gentile fratello d'arte del Garofalo, più vivace di questo, con angeli menestrelli ancor memori di grazie veneziane, con un raffaellismo già ridotto alla parmigianinesca. L'influsso del pittore di Parma, maestro di eleganze, più si esercita nell'*Adorazione dei Pastori* del Christ Church College di Oxford (fig. 305), ove sul fondo di forme derivate da Raffaello s'innesta la preziosità, il capriccio del Parmigianino. Negli angioli v'è l'illuminazione bianca di Lorenzo Lotto, che dà loro una levità, una trasparenza eterea; in tutto il resto, è il capriccio nel corpicciolo fremente del bimbo, nel pastore giullaresco con due grandi ali di farfalla per mantello. I due quadri precedono il 1525, anno in cui Girolamo eseguì i monocromati nella cappella di Sant'Antonio da Padova in San Petronio a Bologna, ove, oltre gli elementi garofaleschi, altri si notano di una fonte più rapida e, direi, soldatesca: Romanino, ed anche una fonte d'energia che erompeva nella patria Treviso: il Pordenone (figg. 306-307). Certe figure di lanzi con berretti trasversi, con maniconi trinciati, ci fanno ricorrere col pensiero a quel pittore, e più certe tribune entro cui s'addensano spettatori, quali si vedono negli affreschi del Duomo di Cremona. Il raffaellismo garbato, misurato, urta così con forme scattanti, derivate dal Romanino.

---

[1] Bibliografia su Gerolamo da Treviso, il giovane: VASARI, ARETINO, *Lettere*; CAVALCASELLE, ediz. Borenius, 1911; BISCARO G., in *Arch. Stor. Arte*, serie 2, I, p. 364; SCHÖLZER, *Die Fresken des Castello d. Bonconsiglio in Trient.*, 1901; RICCI C., *Un bassorilievo di Gerol. da T.*, in *Arte Nostra*, Treviso, 1910; BORENIUS, in *Catalogue of Library of Christ Church College*.

Fig. 303 — San Giovanni in Monte, a Bologna.
Girolamo da Treviso: *Noli me tangere.*

Fig. 304 — Galleria Nazionale di Londra. Girolamo da Treviso: **Pala d'altare.**

Fig. 305 — Christ Church College di Oxford. Girolamo da Treviso: *L'Adorazione dei Pastori.*

Allo schèma generalmente arcaico di parallele, v'è quasi sempre uno strappo improvviso, con poche eccezioni, ad esempio

Fig. 306 — S. Petronio, a Bologna.
Girolamo da Treviso: *Sant'Antonio risana una donna ferita per gelosia.*
(Fot. Croci).

Sant'Antonio che risana una donna ferita, fredda composizione messa insieme come un mosaico di brani raffaelleschi. A Faenza, dipingendo l'anno 1553 nella chiesa della Commenda, la *Ver*

gine col Bambino, San Giovannino, le Sante Caterina e Maddalena con Fra' Sabba di Castiglione (fig. 308) il Trevigiano si

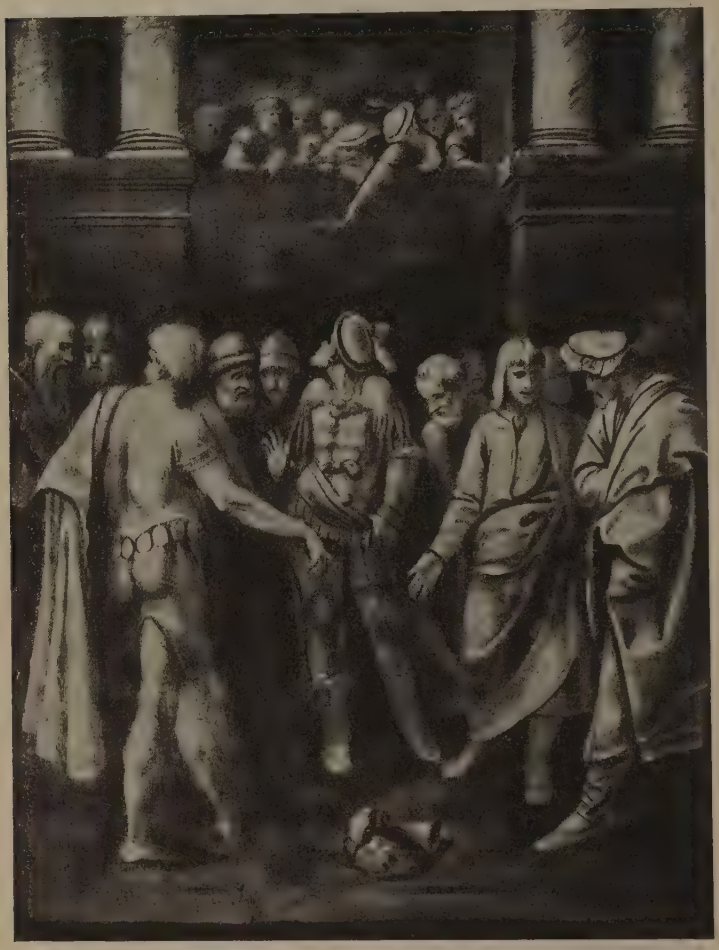


Fig. 307 — S. Petronio, a Bologna.
Girolamo da Treviso: *S. Antonio rompe la pietra col calice.*
(Fot. Croci).

studia d'unire Raffaello a Francesco Mazzola. Nel catino della cappella (fig. 309), rivela tuttavia un lontano ricordo della patria Treviso e del Pordenone, ma mentre questi nella cupola

Fig. 308 — Chiesa della Commenda, a Faenza
Girolamo da Treviso: *La Vergine col Bambino ed i Santi Giovannino, Maddalena, Caterina e Fra Sabba di Castiglione*
(Fot. Croci).

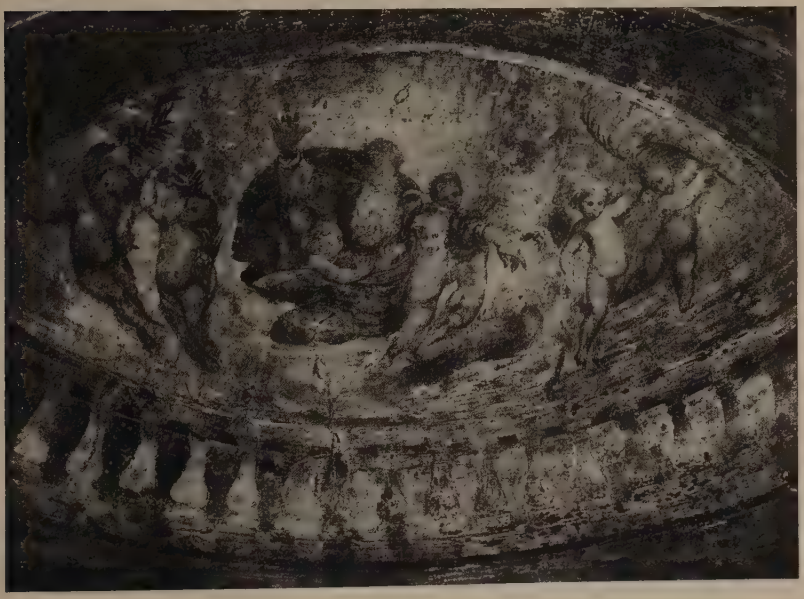


Fig. 309 — Chiesa della Commenda a Faenza.
Girolamo da Treviso: *Padre Eterno e Angeli.*
(Fot. Croci).

della cappella Malchiostro fa scender l'Eterno portato dal turbine in un nembo d'angioli, Girolamo toglie forza all'Onnipotente, volendo il raffaellismo movimenti più delicati e tranquilli, e fa che angeli cariatidi gli sorreggan le braccia, come fece Raffaello, nella *Visione d'Ezechiele*, allora a Bologna in casa Ercolani. Passando da Treviso a Bologna, Girolamo dimenticò il suo linguaggio nativo.[1]

---

[1] Catalogo delle opere di Girolamo da Treviso:

Bologna, S. Giovanni in Monte: *Noli me tangere* (pala d'altare al primo altare a sinistra), opera assai giovanile.

— S. Petronio: *Serie di affreschi a monocromo figuranti storie di S. Antonio* (eseguiti l'anno 1525).

— S. Salvatore: *Presentazione della Vergine al Tempio* (cit. anche dal Vasari).

— Pinacoteca: Att. frammento di una tela col *Padre Eterno.*

Dresda, Galleria: *Adorazione dei Magi.*

Faenza, Chiesa della Commenda, affreschi del coro: *Madonna col Bambino, le Sante Maddalena e Caterina, e fra' Sabba committente.*

— — nel Catino: *Padre Eterno fra angeli.*

— — sui pilastri (a chiaroscuro), le figure dei *Ss. Michele e Girolamo*, firmati e datati 1533.

Londra, National Gallery, n. 263: *Madonna, Santi e Donatore.*

— Duca di Westminster: *Natività.*

— — *S. Luca che dipinge la Vergine* (dal Catalogo del Berenson).

Modena, S. Pietro: *Sacra Famiglia con Giovannino e S. Caterina* (dal Berenson).

Oxford, Library of Christ Church, n. 202: *La Natività.*

Trento, Castello del Buonconsiglio, Cappella: Affreschi vari.

— — Stanze interne: Fregio di putti (eseguiti intorno 1530, per commissione del vescovo Clesio (Cfr. Schmölzer, *Die Fresken des Castello d. Buonconsiglio in Trient*, Innsbruck, 1901).

Treviso, Museo: Affresco frammentario di *Madonna col Bimbo.*

— Sulla facciata di una casa in via Manin: Fregio di puttini e il *Giudizio di Salomone* (affreschi).

Venezia, Chiesa di S. Maria della Salute, Sagrestia: *S. Rocco fra i Ss. Sebastiano e Gerolamo* (opera giovanile, palmesca, dal Longhi passata allo stesso Palma).

IV.

JACOPO ROBUSTI, DETTO IL TINTORETTO E SUOI COLLABORATORI

PROSPETTO CRONOLOGICO DELLA VITA E DELLE OPERE DEL TINTORETTO: Bibliografia. Manifestazioni prime della visione tintorettesca, di fronte all'arte iniziatrice di Tiziano, in un gruppo di opere giovanili: l'"Ecce Homo" della Raccolta Sedelmeyer a Parigi, la "Visitazione" della Pinacoteca di Bologna, la pala d'altare del Museo di Narbonne, la "Resurrezione di Lazzaro" nel Museo di Leipzig, nella Raccolta di Nicholas F. Brady a New-York, nella Raccolta Holford a Londra. — Ricerche d'effetto di luce e d'ombra, quale mezzo a render il volume delle forme e il movimento; spunti michelangioleschi, soprattutto nell'ultima opera suddetta. — Esempi di luminismo grafico nell'arte primitiva d'Jacopo: "Sant'Orsola e le Vergini" dell'Ospedale civile di Venezia; la "Visita di Saba a Salomone", nella Casa d'Arte Podio a Bologna. — Primo studio di scenografia romantica nel "Cenacolo" di San Marcuola. — Composizione metrica di spazio e attuazione di volume plastico mediante risalti luministici, nella "Lavanda dei piedi" all'Escuriale e nella "Natività di Maria" del Romitaggio, a Leningrado, dove tutti i particolari son circoscritti e nettamente determinati dall'ombra e dalla luce: figure, gruppi, cose, son note staccate e correlative di una limpida composizione, non subordinate a un centro di luce. — Due capolavori della giovinezza d'Jacopo: il "Miracolo di S. Marco" nella Galleria dell'Accademia di Venezia, ove la violenta illuminazione si traduce in risalto di masse energetiche e in istantaneità d'azione; "Adamo ed Eva,, nel Paradiso terrestre, dove la luce fulminea del "Miracolo ,, perde ogni violenza, e divien aurea morbidezza di tono, per infondere a cose e figure perfetta rotondità di forme e leggerezza di volume. — Riflessi del tono tizianesco nel "Ritratto" Doria, attribuito al Vecellio, e nell'"Effige di Capitano" dell'Hofmuseum a Vienna. — La luce, in contrasto con l'ombra stacca dal fondo le masse rocciose degli "Evangelisti" nella chiesa di Santa Maria del Giglio; scolpisce blocchi corporei nel "Pax tibi Marce" dell'Accademia di Venezia, sommerge col suo scroscio di fiumana l'unità architettonica del prototipo michelangiolesco, nel "Finimondo" della Madonna dell'Orto. — Luce e ombra sono strumenti pieghevoli come la parola, per il Tintoretto, che se ne vale a tradur l'impeto di una folla assiepata entro angusto spazio, nella "Guarigione del paralitico", della Scuola di San Rocco, l'atmosfera di sogno della "Presentazione al Tempio" in S. Maria dell'Orto, il tessuto di sole di un nudo muliebre nella "Susanna" dell'Hofmuseum, il turbine del "San Giorgio" di Londra, la titanica imponenza di masse della "Crocefissione" di San Rocco, la tragica fantasmagoria della "Crocefissione" di S. Casciano. — Fantasie fiabesche di luce e di colore sono i pannelli biblici del Prado, a Madrid, le "Ore" del Museo Federigo a Berlino, le "Nove Muse" della Galleria di Hampton Court. — Fusione perfetta dei principî di luce e di colore in tre capolavori: "Le Grazie e l'Arianna", "Le Tre Grazie" di Palazzo Ducale a Venezia, e l'"Origine della via lattea" a Londra. — Ritratti nella Galleria Civica di Pau, nella

Raccolta von Danzas a Berlino, nella Galleria di Vicenza, in Raccolta privata di Barcellona, nella Casa d'Arte Bachstitz all'Aja, nella Galleria di Firenze.

Abbaglianti scenografie, create da contrasti di luce-ombra violenti, quasi notturni, nei teloni della Scuola di S. Rocco: La "Caduta della manna", il "Castigo dei serpenti", "Mosè fa spillar l'acqua dalla roccia", il "Sogno di Giacobbe", la "Visione d'Elia", l'"Ultima cena", la "Strage degli Innocenti". — Scenari pirotecnici della "Fuga in Egitto", di "Santa Maria Egiziaca", e di "Santa Maria Maddalena", dove tutto, figure e cose, divien zampillo di luce o scintilla. — Serie di ritratti vicina alle grandi visioni luministiche della scuola di S. Rocco: "Jacopo Soranzo" nell'Accademia di Venezia, il "Gentiluomo" della Raccolta Auspitz a Vienna, il "Senator Veneziano„ della Casa Rasch a Stoccolma, ecc. — Altri ritratti di "Senatori Veneziani" nell'Hofmuseum, nel Prado, in Casa Duveen, simili a sculture del Vittoria, animate di vita magica dai contrasti di luce e d'ombra. — L'"Autoritratto" del Louvre.

Ancora il Tintoretto suscitatore d'un mondo di leggenda e di fiaba in due "Scene della vita di Santa Caterina", dipinte per la chiesa omonima a Venezia, e soprattutto nel turbinoso "Supplizio della ruota". — Il "Cenacolo" di San Giorgio, preludio ai "tenebrosi". — Epilogo. Catalogo delle opere.

Collaboratori del Tintoretto: ANTONIO VASILACCHI, DETTO L'ALIENSE. Regesti. Bibliografia. L'Opera: Supposta collaborazione col Tintoretto nel soffitto della Sala del Gran Consiglio, rappresentante il "Doge Nicolò da Ponte in atto di offrire a Venezia l'omaggio delle città conquistate"; e nella tela della stessa sala con "Gli ambasciatori veneziani davanti al Barbarossa". — Confronto con tele certe dell'Aliense in Palazzo Ducale e nel Museo Correr a Venezia. — Ancora la collaborazione col Tintoretto, nella Sala del Senato: il "Doge Pietro Loredan davanti alla Vergine", quadro eseguito con Domenico Tintoretto. — Due quadri dell'Aliense nella Galleria e nella chiesa di San Raffaele a Venezia. — Catalogo.

ANDREA VICENTINO: Notizie. Bibliografia. Collaborazione col Tintoretto nella "Battaglia di Zara", e in altre scene di battaglia nel Palazzo Ducale. — Opere sue proprie: La "Battaglia di Lepanto", "Alessio Comneno chiede aiuto ai Veneziani", "Alessandro III dà l'anello al Doge Ziani", "Elezione di Baldovino di Fiandra a imperatore". — Dalle tendenze bassanesche, manifeste nel quadro dell'"Incontro di Enrico III con il Patriarca Trevisan", e nell'altro di collaborazione col Tintoretto, l'"Entrata di Filippo II a Mantova", egli passa alle forme di questo maestro. — Catalogo.

DOMENICO, MARCO E MARIETTA TINTORETTO: Notizie. Bibliografia. Determinazioni di quadri a Domenico, quale collaboratore del padre. — Opere eseguite da Domenico, morto Jacopo. Confronto con altre opere compiute in collaborazione da Jacopo e Domenico. — Ritratto di Domenico. — Probabile collaborazione col fratello Marco. — Ipotesi sull'opera di Marietta Tintoretto.

JACOPO ROBUSTI, DETTO IL TINTORETTO

Regesti.

1518, fine settembre o inizî ottobre — Nascita del Tintoretto. Sebbene la fede di battesimo manchi, perchè perita in un incendio dell'archivio della chiesa di San Paolo, dove esi-

steva, tuttavia dall'atto di morte, conservato nella sacrestia di San Marziale, può dedursi l'anno della nascita: « *31 maggio 1594: morto messer Jacomo Robusti detto Tintoretto de età de anni 75 e mesi 8, ammalato giorni quindese de fievre* ». San Marcellian (G. Prosdocimo Zabeo, *Elogio del Tintoretto*, Venezia, 1813). Anche il Galanti, nelle note al suo *Discorso*, pubblicato negli *Atti della R. Accademia di Belle Arti in Venezia*, 1876, pag. 77, riferisce il necrologio dei Provveditori alle Sanità: « *Adì 31 majo 1594: El magnifico Jacobo di Robusti detto el Tentoretto de anni 75, de febre giorni 15, s. Marcilian* (Necr. n. 311.593-94, 1825, R. Arch. gen. dei Frari). Dalla concordia delle due fonti si può senz'altro derivare la certezza che il Tintoretto sia nato nel 1518, d'autunno, e non nel 1512, come il Ridolfi lasciò scritto (*Le Meraviglie*, II, 5).

1539, maggio 22 — Risulta da un atto di testimonianza che il Tintoretto abita nel campo di S. Cassian, presso il ponte che conduce a Santa Maria Materdomini. Egli è ivi chiamato « mistro Giacomo depentor »: ciò fa supporre che già in quell'anno avesse abbandonato la scuola di Tiziano e lavorasse per suo conto (cfr. HADELN, *Archivalische Beiträge zur Geschichte Venitianischen Kunst*, Berlin, 1911, pag. 126; su nota del Ludwig).

1544, giugno 8 — Appare da un altro atto di testimonianza che il Tintoretto abitava ancora a San Cassian. Abbiamo ben esplicito il nome e la professione del padre: « filius ser Baptisti tinctori » (ibidem).

1545, febbraio — Sono ultimati i due dipinti mitologici per Pietro Aretino, *Apollo e Marsia* (propr. W. Bromley Davemport, Londra), *Mercurio e Argo* (smarrito) (cfr. la lettera dell'Aretino al Tintoretto in *Lettere di P. A.*, Parigi, 1609, vol. III, pag. 110 *verso*).

1545 — Dipinge il ritratto di *Giovane gentiluomo*, oggi a Hampton Court (n. 114), datato: *Anno XXV, 1545.*

1546 — Dipinge ad affresco il *Festino di Baldassare*, presso l'Arsenale (RIDOLFI, II, 9).

1547 — Dipinge la *Cena* di Sant'Ermagora (Marcuola), che reca la scritta: « die 17 agosto in tempo de Miser Isepo Morandeto et compagni ».

1548, gennaio — Perdura l'inimicizia con Tiziano (v. lettera di Pietro Aretino al Boccamazza, in *Lettere* cit., vol. V, pagina 82 *verso*).

1548, marzo 8 — Attende alla pala d'altare per San Marcilian, per la quale riceve un acconto di venti ducati. In questo anno doveva ormai abitare nella parrocchia di detta chiesa, perchè nella ricevuta il pittore è detto, senz'altra designazione, « maestro Giacomo »: il che non sarebbe probabile, s'egli avesse dimorato ancora al di là del Canale, come nel '44. Che maestro Giacomo sia lo stesso Tintoretto, ne persuade il soggetto del quadro in questione (*San Marziale coi Santi Pietro e Paolo*) che tuttora si vede nella chiesa (v. HADELN, loc. cit., pag. 124).

1548, aprile — È finito il *Miracolo dello Schiavo* per la scuola di San Marco, oggi all'Accademia di Venezia (cfr. la lettera dell'Aretino al Tintoretto, in *Lettere* cit., t. IV, pag. 181).

1548, aprile — Commenti e gelosie accolgono il quadro: la eccezionalità del maestro è tuttavia affermata (v. la meno nota lettera dell'Aretino al Sansovino, in *Lettere* cit., t. IV, pag. 192 *verso*).

1548 — *Ritratto di uomo*, già presso il signor Holford, Londra, datato: « Ae. XXVIII. MIII. A. MDXLVIII ».

1549, dicembre 4 — La pala di San Marcilian è finita e pagata (v. HADELN, loc. cit., pag. 125).

1550 (m. v.) febbraio 26 — Primo pagamento per « li quadri che si hanno a poner in Procuratia » (v. HADELN, *Jahrbuch der preuss. Kstslgn.*, 1911, I; *Beiträge Zur Tintorettoforschung*, doc. 1, pag. 29 dell'estratto).

1550 circa — Sposa la veneziana Faustina de' Vescovi.

1551, marzo 23 — Altro pagamento per lavori nelle Procuratie.

1551, marzo 27 — Altro pagamento per lavori nelle Procuratie (v. HADELN, *Jahrb. d. preuss. Kstslgn.*, 1911, I, doc. 1°).

1551 circa — È finito il ritratto di Pietro Aretino (v. lettera del 15 settembre 1551 dell'incisore Francesco Marcolino a Pietro Aretino: BOTTARI, *Lettere*, L. 523.).

1551, ottobre 11 — Tintoretto incomincia i lavori per la cappella del coro a San Marcilian, dei quali non si ha altra notizia (HADELN, *Archivalische Beiträge z. Gesch. d. venit, Kunst.* cit., pag. 125).

1551, ottobre 16, 30-novembre 11, 29 — Pagamenti per i lavori suddetti (HADELN, loc. cit., pag. 125).

1552, luglio 9 — Acconto di pagamenti per i lavori nelle Procuratie (HADELN, *Jahrb. d. Königl. preuss. Kstslgn.*, 1911, I, doc. 1°).

1552, luglio 14 — Altro acconto per i lavori nelle Procuratie (VON HADELN, *Jahrb.* cit., doc. I).

1552 — Sono eseguiti i due quadri oggi nell'antichiesetta, in Palazzo Ducale, allora nel Magistrato del Sale: *Sant'Andrea e San Gerolamo, San Giorgio e la Principessa* (LUDWIG, *Jahrbuch d. preuss. Kstslgn.*, XXIII, 45).

1552 — Sono eseguiti i *Quattro Evangelisti* del coro di Santa Maria Zobenigo (Carte dell'archivio della parrocchia).

1550, marzo 23-1553, novembre — In questi limiti cronologici furono dipinte dal Torbido delle *Scene della Genesi* per la Scuola della Trinità: si può far coincidere con detto momento quello dell'attività del Tintoretto per la stessa scuola (cfr. LUDWIG, *Jahrb. pr. Kunsts.*, XXVI, 103): cioè, l'*Adamo ed Eva*; la *Morte d'Abele*, oggi all'Accademia; la *Creazione degli animali*, a Palazzo Ducale; la *Proibizione del pomo*, agli Uffizî.

1553 — *Ritratto di gentiluomo*, datato. Oggi nel Kunsthist. Museum di Vienna, n. 250.

1553, dicembre 20 — Il Consiglio dei Dieci invita il Magistrato del Sale a sborsare al Tintoretto 100 dei 150 ducati, pattuiti per un quadro della Sala del Gran Consiglio, che poi nel '77 bruciò (v. HADELN, *Beiträge z. Gesch. des Dogenpalastes*, in *Jahrbuch d. Konigl. preuss. Kunsts.*, 1911, p. 32 dell'estratto). Delle due composizioni (l'*Incoronazione del Barbarossa* e la *Scomunica del medesimo per parte di Alessandro III*), una fu dunque eseguita nel 1553. Quale? Il Vasari (*Vite*, VI, 588) dice l'*Incoronazione*. Al Thode, tuttavia, non par sufficiente tale testimonianza, per il fatto che, subito dopo, lo scrittore dice certamente una cosa imprecisa: che, cioè, il Robusti abbia dipinto l'*Incoronazione* in concorrenza con Tiziano e con Orazio Vecellio; mentre, in realtà, tale cooperazione ebbe luogo ben più tardi, nel '62, per il secondo quadro (*Rep. f. Kunsts.*, XXIV, 1901, 20). Simile inesattezza pregiudica la tesi vasariana della priorità dell'un'opera sull'altra: tanto più che, nell'elenco che il Sansovino cita (*Mart.*, 336) degl'illustri personaggi ritratti in quella composizione, si parla di Melchiorre Michiel quale procuratore: ora egli assunse tale carica soltanto il 12 marzo 1558 (*Mart. cronven.*, 60). Nè è da credere che il Sansovino abbia dato il titolo anticipatamente, poichè in casi di tal genere egli è di solito assai preciso: del patriarca Daniele Barbaro, ad es., rappresentato nella *Scomunica*,

egli dichiara, distinguendo: « che *più tardi* fu cardinale », e così altrove. Quindi, in complesso, non mi pare vi siano valide ragioni per accettare la notizia del Vasari.

D'altra parte, mancano anche argomenti forti per sostenere la tesi opposta, della priorità cronologica della *Scomunica*. Le persone che in tale quadro vennero ritratte, con la loro età e gli anni delle loro cariche, non dànno indizî sufficienti per fissare con certezza la data dell'opera; se si eccettua il suddetto patriarca Barbaro, il quale, creato cardinale nel '60, poichè ancora nel dipinto non appare con quella veste, indurrebbe a credere che fosse questa la composizione del '53. Ma l'indizio è assai debole.

Così si conclude che certo è soltanto un fatto: che, cioè, delle due opere eseguite dal Tintoretto per la Sala del Gran Consiglio, e poi perite nell'incendio del '77, una fu del '53 e l'altra del '62, come vedremo; ma quale sia stata dipinta per prima, non si può con certezza stabilire.

1554, gennaio 13 — Abita a San Marcilian la casa di Baldassarre dei Mastelli, al quale paga duc. 42 all'anno per l'affitto (HADELN, *Archiv. Beitr. z. Gesch. d. venit. Kunst.* cit., pag. 125).

1554, luglio 14 — Riceve cinque ducati per aver restaurato un ritratto nelle Procuratie (HADELN, *Jahrb. d. Königl. preuss. Kunsts.*, 1911, I, doc. 1).

1554-1555 — Eseguisce un *Cristo morto*, che venne posto sulla parete del trono nella Sala del Senato, ordinato dal Magistrato del Sale: bruciò nel 1574 (LORENZI, *Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale*, Venezia, 1868, documenti 608, 610, 614, 629).

1555 — Fu eseguito il quadro dei *Santi Luigi, Gerolamo e Andrea*, già all'Accademia di Vienna, oggi all'Accademia di Venezia. Il Boschini lo vide nel Magistrato delle Entrate (*Le Miniere*, ed. 1664, pag. 268) e lo disse del Tintoretto, ad imitazione di Bonifacio.

1555 — *Ritratto di gentiluomo* con la data e l'età del personaggio: « 1555 aetatis 29 ». (Dublino, Galleria Nazionale).

1557 — *Ritratto di Tomaso Contarini* in Palazzo Ducale (atrio quadrato), segnato: *Thomas Cont. MDLVII.*

1559, aprile 2 — Riceve un acconto per *La Guarigione del paralitico* nella chiesa di San Rocco, nominata per perifrasi « il quadro di arzentari »: il resto del pagamento avvenne varî mesi dopo, a opera finita, come prova un'altra ricevuta. Entrambe sono pubblicate dal Nicoletti, nell'*Illustrazione della Chiesa e Scuola di S. Rocco*, Venezia, 1885, pag. 60.

1560 — Nascerebbe, secondo il Ridolfi, Marietta, figlia del Tintoretto: « nella più fiorita età invida Morte la tolse di di vita d'anni trenta, il 1509 » (*Vita di Marietta Tintoretto*, in *Meraviglie*, II, 72). Però tutto fa credere che sia nata prima. Resulta infatti ch'essa à dipinto il ritratto del nonno Marco de' Vescovi, che è morto nel 1571.

1560, marzo 1 — *Ritratto di Vincenzo Cappello* per le Procuratie (HADELN, *Archiv. Beitr. z. Gesch. d. venit. Kunst.*, p. 125). Si ritiene quest'opera smarrita.

1560, dicembre 23 — *Ritratto del doge Gerolamo Priuli* (LORENZI, *Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale*, pag. 307, n. 656). Detto ritratto era all'Accademia di Vienna; oggi è a Venezia, all'Accademia.

1561 — *Ritratto di Scipione Clusone*, veronese: ha la scritta: *aetatis sue XD – Iacomo Tentor* 1561, con lo stemma dei Clusone. Si trovava nel 1915 presso l'antiquario Ehrich a New-York (cfr. *Burlington Magaz.*, 1915, pag. 66).

1561 — *Ritratto di Paolo Cornaro delle Anticaglie*, datato, della Galleria Civica di Gent (HADELN, in *Jahrb. d. preuss. Ksts.*, 1920, p. 37 dell'estratto). L'opera è ricordata dal Ridolfi presso il signor Zaguri (*Le Meraviglie*, II, 49).

1561 — *Le Nozze di Cana*, in Santa Maria della Salute (sagrestia), segnata: *J. Tintorettus f. 1561.*

1562, gennaio 7 — Il Consiglio dei Dieci autorizza il Provveditore al Sale a versare duc. 600 per finire la decorazione della Sala del Gran Consiglio: di un quadro fu incaricato il Tintoretto, che dipinse quello che il Vasari disse la *Scomunica del Barbarossa*, poichè l'*Incoronazione* già sarebbe stata compiuta nel '53: però il titolo dell'opera, s'è visto, non è storicamente comprovato. Anche questo quadro fu distrutto dall'incendio del '77.

Il documento della concessione del Consiglio è in Lorenzi (op. cit., pagg. 309-10, n. 661). Nella « scrittura dei Provveditori » che all'atto di concessione precede, si legge: « uno di quelli (quadri) già si è dato via a bon pretio et li altri si darano ad altri in concorencia, per il che si haverà avantagio nel pretio et per la fama nel opera »: risulta, dunque, la soddisfazione del buon affare compiuto per parte dei magistrati: il Tintoretto s'era offerto di dipingere il quadro per 100 ducati, sì che gli altri, per ragione di concorrenza commerciale, avrebbero dovuto accontentarsi della stessa somma; come i documenti infatti provano.

Il 23 ottobre dello stesso anno l'opera fu al Robusti pagata, secondo le norme pattuite (Lorenzi, op. cit., pag. 312, n. 663).

1562, maggio 9 — Il Tintoretto manda al Card. Ercole Gonzaga una *Piccola battaglia di Turchi*, che gli era stata richiesta: si può legger la lettera con cui l'artista accompagnò il quadro in Luzio (*Archivio storico dell'arte*, III, 1890, pag. 207).

1562, giugno 21 — Si dà facoltà a Tomaso di Ravenna, Guardian Grande della Scuola di San Marco, di far eseguire a sue spese « li tre quadri con i miracoli del nostro santissimo protettor messer S. Marco (reservatto il primo quadro ap-

presso la capella, che, ad istantia del magnifico messer Vetor garbignan Dr. olim guardian grando, suo precessor... fu datto a far a ser Andrea Schiavone pittor... » (GALANTI, *Il Tintoretto*, in *Atti della R. Accademia di Venezia*, Venezia, 1586, pag. 85). Non è detto che il Robusti sia stato l'artista prescelto; ma lo fu, e iniziò i lavori probabilmente subito nel '62: dei tre grandi quadri, due sono oggi all'Accademia, e uno a Brera; il documento di cui sopra, accenna anche a delle figure allegoriche che il Tintoretto avrebbe dovuto dipingere, oltre i tre quadri: furono ancora viste dal Boschini. Il quadro, che si dice commissionato allo Schiavone, non fu da quello eseguito, perchè morì, nel '63. In luogo suo fu posta un'*Apparizione di San Marco* di Domenico. Nel '66 i quadri del Tintoretto erano finiti.

1562, novembre 28 — Il Tintoretto e Domenico Molin si impegnano d'eseguire « de novo » due quadri per ciascuno, destinati al vestibolo della Libreria, e di finirli per il prossimo febbraio: riceveranno in due rate 25 ducati. Furono però pagati del tutto solo nel 1571, assieme ad altri lavori (HADELN, *Beiträge z. Tintorettoforsch.*, in *Jahrbuch d. Königl. preusz. Kunstsamm.*, 1911, I, pag. 2 dell'estratto, doc. III). Tali opere sono smarrite.

1562 — Sarebbe in quest'anno, secondo il Ridolfi, nato Domenico, figlio del Tintoretto (v. *Vita di Domenico Tintoretto*, in *Meraviglie*, II, 269). Ma la notizia è inesatta: egli deve esser nato assai prima, se il 21 ottobre 1577 risulta sindaco della Scuola dei pittori (cfr. HADELN, in *Arch. Beitr. z. Gesch. d. venet. Kunst.* cit., pag. 126).

1562 — Esce dalla bottega del Tintoretto il *Festino in casa del Fariseo* del Museo Civico di Padova, firmato e datato: *Jacomo Tentoretto 1562.*

1563, febbraio 19 — Il Tintoretto riceve 25 ducati per una lunetta nel cortile delle Procuratie: si tratta della *Pietà* di Brera (HADELN, *Arch. Beitr. z. Gesch. der venet. Kunst.* cit., pag. 125).

1563, maggio 9 — Con altri pittori il Tintoretto fa parte di un arbitrato a proposito dei mosaici degli Zuccati per la Basilica di San Marco; mosaici che avevano destato controversie e polemiche (cfr. ZANETTI, *Pittura veneziana*, pag. 574; per il risultato del giudizio v. SACCARDO, *Les mosaïques de St. Marc a Venise*, Venise, 1896, pag. 47 e 90). Nello stesso anno è, col Sansovino e il Veronese, membro di una giurìa per la scelta dei mosaicisti (SACCARDO, pag. 90).

1563-65 — Eseguisce la tavola per l'altar maggiore di San Cassiano, *La Resurrezione, con i Santi Cassiano e Cecilia.* Il Thode riferì per il primo che il 28 gennaio 1562 fu concesso alla Scuola del Santissimo l'altare maggiore, sotto il Guardiano Zampiero Massologeri (*Rep. f. Kunstw.*, 1901, XXIV, pag. 426). Secondo il Moschini il quadro fu collocato solo nel '65 (*Guida di Venezia*, Venezia, 1815, II, pag. 130).

1564, maggio 22 — La Confraternita di San Rocco decide di rifare la decorazione del soffitto dell'Albergo, a spese dei confratelli, non con i fondi della Scuola. È notevole che un tal Zani dichiara esser disposto a dare 15 ducati, purchè ad altri, *non al Tintoretto*, sia affidato l'incarico: quando il Tintoretto sia lo scelto, non darò niente. (Per tutto quello che riguarda l'attività di Jacopo nella scuola di San Rocco, cfr. BERLINER, *Die Thätigkeit Tintorettos in der Scuola S. Rocco*, in *Kunstkronik und Kunstliteratur*, XXXI, 5 marzo 1920, pagg. 468 e segg. e 12 marzo 1920, pagg. 492 e segg.).

1564, maggio 31 — Il Guardian Grande della Scuola, B. Torniello, decide insieme agli altri di far dipingere l'ovato nel mezzo del soffitto dell'Albergo, sempre con denari privati. Si stabilisce che verrà bandito un concorso fra i pittori e

i doratori di Venezia, i quali saranno invitati a presentare un abbozzo, rappresentante *San Rocco in gloria* (*Kunstkronik*, 5 marzo 1920).

1564, giugno 22 — Il Tintoretto offre in dono alla Confraternita un quadro di tale soggetto, ch'egli ha già collocato nel luogo stabilito, e si dichiara pronto ad ultimarlo, purchè la Scuola lo accetti (ibidem).

1564, giugno 29 — Si riunisce il Capitolo per decidere, se debba accettarsi detto dono: ciò che significa l'annullamento di ciò che era stato fissato per il concorso. 51 approvano, 21 no: si accetta a maggioranza (ibidem).

1564, luglio 22 — Sono già incominciati i lavori di doratura nel soffitto dell'Albergo: si stabilisce che il pagamento dovrà avvenire con i mezzi della Scuola, non col danaro dei singoli membri, come nell'adunanza del 22 maggio era stato stabilito (ibidem).

1565 — È finita la *Crocifissione* per l'Albergo della Scuola, con questa scritta: *1565 – tempore magnifici domini Hieronymi Rotae et collegarum – Jacobus Tintorettus faciebat.*

1565 — Fra i « degani de tutt'anno » preposti alla Scuola vi è il nome di « M. Jac° Tentoretto pittor » (Museo Civico di Venezia, Mariegola 179, 1° libro delle Banche et Zonta della Scuola di San Rocco).

1565, marzo 11 — Il Tintoretto è accolto come confratello nella Scuola, con 85 voti favorevoli e 19 contrarî; era già stato proposto nel 1559, dopo il quadro fatto per la chiesa (*La Guarigione del paralitico*), ma la proposta era stata dimenticata, come si ammette nell'atto stesso di nomina (*Kunstkronik* del 12 marzo, pag. 496).

1565 — Tintoretto lavora per il proc. Giovanni da Legge: non si comprende dalle ricevute di pagamento. a che cosa. (Hadeln, *Archiv. Beitr. z. venet. Kunst.*, pag. 125).

1566 — Dipinge la *Madonna col Bambino, Santi e tre Camerlenghi*, oggi all'Accademia di Venezia. Era stata ordinata dal Magistrato dei Camerlenghi; ha la scritta: *Unanimi concordies simbolus* 1566.

1566, marzo 9 — Il Tintoretto riceve 250 ducati per la *Crocifissione* dell'Albergo (cfr. anche GALANTI, op. cit., pag. 87).

1566, ottobre — Diviene membro dell'Accademia di Pittura, di Firenze, assieme al Palladio, al Salviati e a Tiziano (vedi VASARI, *Vite*, ed. Milanesi, VII, 483; cfr. anche CROWE e CAVALCASELLE, *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi*, 1878, pag. 371).

1566, novembre — Altro pagamento per gli altri quadri dell'Albergo. La decorazione di tale vano è dunque compresa fra il '64 e il '66 (cfr. anche NICOLETTI, op. cit., pag. 59).

1566 — Uno dei due « sindaci » è M. Jacomo Tentoreto (Museo Civico, Venezia, Mariegola 179, libro I di Banche e Zonta della Scuola).

1567, aprile 13 — Sono finiti altri due quadri per la chiesa di San Rocco (*San Rocco risana gl'infermi, San Rocco visitato dalle fiere nel deserto*) più un « timpano » per la porta dell'Albergo, esternamente (GALANTI, op. cit., 59. Anche Berliner, *Kunstkronik*, 12 marzo 1920).

1567 — Il *Ritratto di Ottaviano da Strada*, con la data 1567, si trovava nella Raccolta Kaufmann di Berlino, oggi è proprietà Goldfarb in Preussisch-Stuttgard: la scritta è alterata (HADELN, *Jahrbuch d. preuss. Kunstsamml.*, 1919, pag. 40 dell'estratto).

1567-77 — Dipinge il *Giudizio Universale* in Palazzo Ducale, Sala dello Scrutinio, bruciato nel '77: non conosco in proposito documenti, ma poichè dal Sansovino si sa che v'erano ritratti, come dogi a quel tempo regnanti, Piero Loredan

e Luigi Mocenigo, i quali furono al potere rispettivamente negli anni 1567-70, 1570-77, così si può supporre la data dell'opera.

1568, novembre 12 — Jacopo s'impegna di dipingere per la Scuola di San Marco « come fu portato el corpo de S. Marco in Vinetia »; e Tomaso da Ravenna, Guardian Grande della Scuola, gli anticipa 40, degli 80 ducati, che saranno il compenso totale dell'opera. Il documento fu pubblicato per la prima volta nella *Scrittura artistica italiana*, par. III, di Pini e Milanesi: anche il Ricci lo pubblicò, credendolo inedito, e lo disse proprietà del signor S. Coen di Venezia; lo Hadeln lo vide invece ancora fra le carte della Scuola (*Jahrbuch d. Königl. preuss. Kunstsamml.*, 1911, I, pag. 27 dell'estratto). Si credè che detta notizia si riferisse ad uno dei tre grandi quadri, commissionati da Tomaso da Ravenna, nel '62, per detta Scuola, e si dubitò che questi dovessero esser stati dipinti soltanto nel '68. Ma il Vasari, nella seconda sua venuta a Venezia, li aveva visti finiti. Di quale quadro, dunque, nel '68, il Tintoretto aveva avuto l'incarico? Il documento specifica che si doveva trattare di una rappresentazione di come « fu portado el corpo di S. Marco a Venetia », non del « trasporto della salma in Alessandria », titolo di uno dei quadri del '62. Lo Hadeln suppone che, non essendo riuscito Jacopo a dipingere l'opera, commissionata nel '68, nonostante la caparra già ricevuta, l'incarico fosse assegnato a Domenico, il quale già aveva assunto quello del quadro dello Schiavone commissionato nel '62 (v. notizia all'anno 1562). Il Boschini, infatti, parla di un'opera di tale soggetto di Domenico, il quale rappresentò le varie fasi del trasporto della salma in varî quadri piccoli ai lati dell'altare (HADELN, loc. cit.).

Nella chiesa di Santa Maria degli Angioli, a Murano, dove oggi si vedono appunto i sei quadri attribuiti a Domenico, già nella Scuola di San Marco, v'era, a sinistra, in alto, sulla parete d'ingresso, una grande tela, che rappresenta *La barca*

che trasporta il Santo percossa da tempesta (v. V. ZANOTTI, *Guida di Murano*, 1866, pag. 102), momento della storia del Santo, noto con l'appellativo « Pax tibi Marce ». L'opera oggi si trova all'Accademia di Venezia ed è identificata con quella eseguita appunto nel 1568, da Jacopo, il quale, per ragioni imprecisabili, non ultimò poi tutta la serie (cfr. M. PITTALUGA, *Bollettino d'Arte*, luglio 1924, pag. 34).

1568, dicembre 9 — Il Tintoretto riceve 20 ducati a compenso dei disegni per la *Cena* e le *Nozze di Cana*, eseguiti in mosaico, in San Marco, la prima, da Domenico Bianchini, la seconda, da Bartolomeo Bozza (SACCARDO, op. cit., pagine 64, 293).

1568 — Eseguisce la *Crocefissione* e la *Discesa di Cristo nel Limbo* per San Cassiano (MOSCHINI, *Guida di Venezia*, II, pag. 130).

1570 — *Ritratti del Doge Nicolò da Ponte*, Vienna (Imp. Galleria, n. 233) e Venezia (Palazzo Ducale, atrio quadrato): entrambi con la scritta: « 30 luglio 1570 » e lo stemma di famiglia.

Ritratto di Lorenzo Amulio (Venezia, Palazzo Ducale), segnato: *Laur. Amulius, 1570.*

Ritratto di Federico Contarini (Venezia, Palazzo Ducale), segnato: *Federico Contarino 1570.*

1570 — È l'anno che porta segnato il mosaico rappresentante il *Paradiso* di San Pietro in Castello: eseguito da Arminio Zuccato (*Arminio Zuccato 1570*) su cartone del Tintoretto.

1570 — Esce dalla sua bottega la *Madonna coi tre Camerlenghi*, oggi a Berlino (Kaiser Friedrich-Museum).

1570-71 — Dipinge la *Resurrezione di Cristo cogli Avogadori*, in Palazzo Ducale (HADELN, *Jahrb. d. Königl. Kunsts.*, 1911, I, pag. 5 dell'estratto); vien corretta la data 1576, che il Thode attribuiva a tale opera, sulla base, probabilmente, d'una notizia arbitraria dello Zanotto.

1571, febbraio 4 (m. v.) — Riceve 20 ducati « a bon conto de li quadri per la Libreria » (HADELN, *Jahrbuch d. Königl. preuss. Kunsts.*, 1911, I, pag. 2 dell'estratto).

1571, luglio 13 — Riceve 70 ducati a compenso: 1° di nove figure di *Filosofi* nella Libreria « colli suoi nichi et quadretti storia di finti de bronzo »; 2° di undici ritratti di *Procuratori*; 3° di tre quadri di *Storie* per il vestibolo della Libreria (nel 1562 Jacopo aveva ricevuto l'ordinazione di due, non tre, quadri storici, per detto luogo); 4° della *Deposizione* per la lunetta nel cortile delle Procuratie; 5° di un quadro rappresentante la *Natività* da porre sull'altare maggiore della chiesa di San Marco durante le feste natalizie; 6° di disegni per alcune figure eseguite a mosaico dagli Zuccato, Rossetto e Bozza; 7° del disegno per un *Crocefisso* di legno, ancora per San Marco. Dei nove *Filosofi*, oggi se ne hanno sei; degli undici ritratti di *Procuratori*, certamente suoi, due (Antonio Cappello e Marchio Michiel) sono all'Accademia; dei tre quadri *historiati*, nessuno; la *Deposizione* è a Brera; la *Natività* probabilmente bruciò; del *Crocefisso* nulla si sa (HADELN, *Jahrbuch d. Königl. preuss. Kunsts.*, 1911, I, doc. n. 5).

1571, novembre 8 — La Signoria decide di far dipingere un quadro celebrante la *Battaglia di Lepanto*, da porsi in Palazzo Ducale, Sala dello Scrutinio: l'incarico fu, dopo varie vicende, assunto dal Tintoretto che offrì in dono l'opera. Il quadro fu bruciato nel 1577: fu eseguito fra il dicembre '71 e il novembre '72 (LORENZI, op. cit., pag. 374, doc. 772).

1571 — *Ritratto di Sebastiano Veniero*, vincitore della battaglia di Lepanto, di cui una probabile copia oggi è a Vienna (Kunsthistor. Museum, n. 236).

1572, marzo 7 — Tintoretto riceve 25 ducati « per conto delle figure che ha da far nella Libreria » (HADELN, *Jahrb. d. Königl. preuss. Kunsts.*, 1911, I, doc. 7): i *Filosofi* della Libreria furono così dipinti fra il 1571 e il 1572.

1572, aprile 26 — Si stabilisce di far dipingere i ritratti di quattro dogi, provenienti dalle Procuratie « de supra »; ritratti che mancavano nella serie: sono i dogi *Loredan, Gritti, Lando, Grimani:* l'incarico è affidato al Tintoretto (HADELN, *Jahrb. d. Königl. preuss. Kunsts.*, 1911, I, doc. 8); i ritratti sono oggi smarriti, tranne quello del *Doge Loredan*, che s'identifica con quello recentemente acquistato dalla Galleria Nazionale di Melbourne; ha fatto parte della Collezione del principe Lichnowski, nel castello di Knichelna (Cecoslovacchia), e, prima di emigrare, era nelle mani dell'antiquario Knozdler.

1572 — Il Tintoretto eseguisce l'*Adorazione dei Magi* per San Benedetto: il quadro, oggi perduto, ornava la cappella Contarini, che, innalzata nel 1520 da Domenico, fu restaurata nel 1572 da Francesco Contarini: l'opera fu collocata quasi certamente dopo il restauro, come il Sansovino attesta (*Venetia descritta*, Venezia, 1581, pag. 46 *a*, *b*).

1573, febbraio 6 — Stende con Girolamo da Muda il contratto per due quadri: *Mosè dà le leggi* e la *Resurrezione di Lazzaro;* s'impegna inoltre per sette ritratti per sopraporte (cfr. GALANTI, op. cit., pag. 87, e in *L'Arte*, 1899, pag. 500). La *Resurrezione di Lazzaro* trovavasi nella Raccolta Holford, e fu nel luglio 1927 venduta in America. Dell'altra opera, e dei ritratti, nulla si sa.

1573, settembre 13 — Riceve 40 ducati, a compenso dei quattro ritratti di Doge suddetti (HADELN, *Jahrb. d. Königl. preuss. Kunsts.*, 1911, I, doc., 11).

1573, settembre 13 — Riceve tre scudi per tre disegni per mosaico (HADELN, luogo succitato, doc. 12).

1574, maggio 6 — Si decide di rifare il soffitto nella sala superiore della Scuola di San Rocco (da un documento resulta che già nel '46, nella sala superiore, vi erano quadri; nel '59,

da altra carta, appare che detti quadri del soffitto e delle pareti apparivano vecchi e guasti) (cfr. BERLINER, loc. cit.).

1574, giugno 8 — Marco dei Vescovi acquista per conto del genero Jacopo Robusti la casa sulle fondamenta dei Mori (n. 3399) presso la Madonna dell'Orto; detta casa divenne poi proprietà di Domenico, e, alla morte di lui, proprietà di Sebastiano Casser, pittore tedesco, che aveva sposato una delle figlie di Jacopo, Ottavia.

1574, fine giugno — *Ritratto di Enrico III di Francia*, eseguito durante gli undici giorni di permanenza a Venezia del sovrano (cfr. ROCCO BENEDETTO, *Feste e trionfi fatti per Enrico III nel 1574 a Venezia*). Il ritratto è smarrito: una probabile copia trovasi a Palazzo Ducale, a Venezia.

1574, agosto 19 — Riceve 20 ducati a compenso dei ritratti di *Federico Contarini* (Palazzo Ducale) e *Francesco Priuli* (smarrito) (v. HADELN, *Jahrb. d. Königl. preuss. Kunsts.*, 1911, I, doc. 13).

1574, settembre 27 — Il quadro della *Battaglia di Lepanto*, eseguito fin dal dicembre 1572, non era stato in alcun modo compensato dalla Signoria, la quale neppure aveva rimborsato l'artista delle spese incontrate. Il 27 settembre il Tintoretto rivolge supplica al Consiglio dei Dieci, perchè gli sia concesso, in cambio della prestata opera, la *sensaria* del Fondaco dei Tedeschi (LORENZI, op. cit., pag. 391, n. 801). Ciò che subito gli fu concesso (LORENZI, ibidem). Un'altra supplica dello stesso tempo chiede il rimborso delle spese incontrate per detta *Battaglia* (LORENZI, ibidem).

1574, novembre 23 — Riceve 74 ducati per lavori diversi in Palazzo Ducale: 1° una cornice per una *Resurrezione* posta sul trono del Doge; 2° ed un restauro a quattro carte geografiche, nella stessa sala (HADELN, *Jahrb. d. Königl. preuss. Kunsts.*, 1911, XXXII, pag. 12 dell'estratto); non si sa se la *Resurrezione*, cui la cornice era destinata, fosse eseguita

dal Tintoretto. Lo Hadeln avanza l'ipotesi ch'essa fosse quella, oggi smarrita, che Stringa, Ridolfi e Boschini videro nell'Antichiesetta, di Jacopo (ibidem).

1574 — *Ritratto di Veronica Franco*, eseguito probabilmente subito dopo la partenza di Enrico III di Francia, che conobbe la cortigiana durante la sua permanenza veneziana: l'opera fu inviata al Re, a Parigi, e non è oggi rintracciata. Si parla di essa in *Lettere famigliari di Veronica Franco a diversi* (senza indicazione di luogo e di stampa) dedicate nel 1575 al Card. d'Este.

1575, aprile 24 — Il soffitto della sala superiore è « a bon termine » (ibidem).

1575, giugno 2 — Si provvede al « quadro de mezzo al soffittado » per cui si offre il Tintoretto (ibidem).

1575, novembre 1 — Si viene alla votazione circa i quadri parietali per detta sala (ibidem).

1576, giugno 22 — Il Tintoretto s'impegna di consegnare il quadro di mezzo del soffitto (*Il serpente di bronzo*) per il 16 agosto '76 (festa di San Rocco) e di darlo in dono alla Scuola (ibidem).

1576, giugno 25 — Il Tintoretto riceve duc. 60 per i ritratti dei procuratori *Gerolamo da Mula*, *Marco Antonio Barbaro*, *Andrea Dolfin*, il quale ultimo solo ci è pervenuto, ed è in Palazzo Ducale, andito che porta alla Sala del Consiglio dei Dieci (cfr. HADELN, *Jahrb. d. Königl. preuss. Kunsts.*, 1911, I, doc. 14), Il *Ritratto di Gerolamo da Mula* non deve riconoscersi in quello di Palazzo Ducale, segnato « Amulius » che non è del Tintoretto; quello di *M. A. Barbaro* andò a Vienna, dove fu riconosciuto d'altra mano. Infatti oggi un documento del 30 marzo 1591 prova che esso fu eseguito da un tal Alberto de Ollanda (HADELN, loc. cit., docc. 33-34),

il quale già il 16 marzo dello stesso anno aveva dipinti i ritratti dei procuratori *Giacomo Emo* e *Giacomo Foscarini* (HADELN, loc. cit., doc. 32).

1576, giugno 25 — È pagato per i cartoni di alcuni mosaici per San Marco: si trattava di alcune figure delle sei *Storie di Susanna*, di cui cinque furono fatte da Lorenzo Ceccato, e la sesta da G. A. Marini: i disegni delle storie saranno pagati del tutto solo nel 1588.

1576 — Esce dalla sua bottega la tela *I tre avogadori dinanzi al risorto Cristo*, datato: in Palazzo Ducale.

1576 — Esce dalla sua bottega la *Resurrezione di Lazzaro* della chiesa di Santa Caterina a Lubecca: firmato e datato.

1577, gennaio 3 — Dipinge negli appartamenti dogali e riceve in compenso duc. 30: non si sa di che pitture si trattasse (HADELN, *Jahrb. d. Königl. preuss. Kunsts.*, 1911, XXXII. pag. 12 dell'estratto).

1577, gennaio 13 — Il Tintoretto si offre per altri due quadri « grandi » nel soffitto della sala superiore, accontentandosi del solo rimborso delle spese di tele e colori (cfr. BERLINER, loc. cit.).

1577, gennaio 20 — Si anticipano 30 ducati per le tele e i colori dei quadri « grandi » (ibidem).

1577 — Eseguisce probabilmente le *Tentazioni di Sant'Antonio* in San Trovaso: infatti, l'altare al di sopra del quale è posto il quadro fu innalzato nel '77, a spese di Antonio Milledonne, del quale v'è lì il sepolcro: con probabilità (anche secondo il Thode) la composizione di Jacopo è di quel momento.

1577, marzo 25 — Il Tintoretto ricorda l'anteriore offerta del 13 gennaio e chiede di poter terminare l'intera decorazione del soffitto, accontentandosi del compenso che la

Scuola crederà assegnargli. La proposta viene accettata a maggioranza (BERLINER, cit.).

Fra il '76 e il '77 sono dunque ultimati i tre quadri grandi del soffitto: *La caduta della Manna, Mosè fa sprizzar l'acqua dalla roccia, L'adorazione del serpente di bronzo.*

1577, marzo 30 — Riceve altro denaro per i ritratti dei procuratori *Barbaro, Dolfin, Soranzo* (il *Ritratto di G. Soranzo* è oggi nei Magazzini di Palazzo Ducale); nella somma è compreso pure il compenso per i cartoni di alcuni mosaici per la chiesa di San Marco: un *Angiolo* eseguito da G. A. Marini e il *Paradiso* di Bartolomeo Bozza (HADELN., *Jahrb. d. Königl. preuss. Kunsts*, 1911, I, doc. 16, e SACCARDO, op. cit., 65, 296, n. 25). L'*Angiolo* è la figura di « angiolo che rimette la spada nel fodero », sul pilastro al di sopra dell'ambone sinistro.

1577, novembre 21 — Il Tintoretto rivolge una petizione alla Scuola: riconosce d'aver avuti ducati « dusento » (erano veramente 240) per i lavori del soffitto, e dichiara di volersi dedicare tutto alla gloria della Scuola: si offre di ultimare il soffitto, di ornare la chiesa con quadri, di preparare dieci quadri parietali per la sala superiore, ed in generale tutti i quadri di cui si avesse bisogno, impegnandosi per tre ogni anno, da consegnare il giorno di S. Rocco — avrebbe lui stesso provveduto ai colori (dell'azzurro d'oltremare, invece, risulta che si fece rimborsare). A compenso di sue fatiche il maestro chiede una provvisione di 100 ducati all'anno, da pagarsi fino alla morte, anticipatamente (ibidem).

1577, dicembre 2 — La proposta del Tintoretto è accettata con 45 voti (ibidém).

1577, dicembre 3 — Il Tintoretto riceve i primi 100 ducati; ogni anno è registrata la somma fino al 1° maggio '94; non è notato il versamento per gli anni '88 e '91, soltanto per dimenticanza di chi registrava: non che i denari non siano stati consegnati (ibidem).

Fra il 1577 e l'84 (ossia, dopo la supplica del 27 novembre '77 e prima del *Riposo* del Borghini (1584) che tali opere ricorda) furono finiti i quadri per la chiesa di San Rocco, e precisamente: *San Rocco e le fiere, La cattività di San Rocco, L'Annunziata, San Rocco dinanzi al Papa.*

1578, febbraio 16 — S'insiste sul fatto che la provvisione annuale di 100 ducati sia pagata con mezzi privati, non con i fondi della Scuola (ibidem).

1578, febbraio 24 — Una Commissione è nominata per esaminare i lavori finiti (ibidem).

1578, maggio 24 — Antonio Comin, detto Megarola « capo de Guardia all'officio delli Clarissimi SS. di Notte al Criminal », lascia per testamento tutti i suoi beni a « ms. Jacomo Tentoretto *suo* nevodo et a suoi figlioli fino viveranno et doppo la morte di quelli li lassa alla Scuola predetta di S. Rocco » (Arch. di Stato di Venezia, Manimorte S. Rocco, rubrica generale T, n. 3. Commissarie piccole, Inv. n. 96). L'eredità lasciò stracichi, come provano gli altri documenti del 6 dicembre 1582 e del 12 marzo 1583. (cfr. M. PITTALUGA, *Il Tintoretto*, Bologna, 1925, pag. 206).

1578, luglio 28 — Finite le quattro composizioni mitologiche per l'Atrio quadrato (oggi nell'Anticollegio) a Palazzo Ducale, il Tintoretto deve sottoporle al giudizio del Veronese e di Palma il Giovane, perchè ne fissino il prezzo (LORENZI, op. cit., pag. 449, n. 880, nota *A*).

1578, novembre 10 — La Signoria si decide a pagare i duecento ducati che, per dette opere, gli arbitri hanno stabilito (LORENZI, op. cit., pag. 449, n. 880).

1578-81 — Il Tintoretto in tali anni eseguisce il soffitto della Sala delle Quattro Porte, in Palazzo Ducale: subito dopo, cioè, le *Allegorie* dell'Atrio quadrato: nel 1581, anno della pubblicazione della *Venetia* del Sansovino, il soffitto era

finito (HADELN, *Jahrb. d. Königl. preuss. Kunsts.*, 1911. XXXII, pag. 18 dell'estratto).

1579, ottobre 1 — Monsignor Paolo Moro, rappresentante del Duca di Mantova, a Venezia, riceve dal Conte Teodoro Sangiorgio, gentiluomo della Corte mantovana, la commissione, per il Tintoretto, di quattro quadri grandi, celebranti il Duca Federico Gonzaga. Altri quattro erano già stati fatti, come dalla lettera stessa si ricava, ed avevano i seguenti soggetti: 1° *L'Imperatore Sigismondo crea Marchese Giov. Francesco Gonzaga;* 2° *Il Marchese Lodovico sconfigge i Veneziani presso Penego;* 3° *Il Marchese Federico obbliga gli Svizzeri a toglier l'assedio a Legnago;* 4° *Il Marchese Francesco e la giornata del Taro.* Si trattava ora di completare la serie, che avrebbe dovuto esser finita a Natale (cfr. A. LUZIO, *Fasti gonzagheschi dipinti dal Tintoretto*, in *Archivio storico dell'arte*, 1890, III, pag. 397 e segg.).

1579, ottobre 10 — Al Tintoretto sembra troppo breve il tempo che la Corte gli concede; e lo fa sapere a Mantova, per mezzo di una lettera di Mons. Moro (ibidem).

1579, ottobre 10 — S'invia al Robusti la descrizione dell'opera, dalla quale si rileva che le quattro composizioni avranno i seguenti soggetti: 1° *Gesta del Duca Francesco* (non ben precisate nel documento); 2° *Il Duca Federico conquista Parma ai Francesi;* 3° *Il Marchese Federico entra vittorioso in Milano per porta Ticinese;* 4° *Battaglia di Pavia e ritirata dei Francesi* (ibidem).

1579, ottobre 13 — Il Sangiorgio, di rimando, insiste per quella data, scrivendo a nome del Duca (ibidem).

1579, novembre 3 — Il Tintoretto è invitato, sempre per il tramite di Mons. Moro, a preparare il progetto di un fregio per una delle sale di Palazzo Ducale a Mantova (A. LUZIO, *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-28*, pag. 110).

1579, metà circa di novembre — Il Tintoretto manda i quattro bozzetti dei quadri (A. Luzio, *Archivio* cit., pag. 380).

1579, novembre 17 — Lettera del Sangiorgio in cui si dice che detti bozzetti vengono accettati, sia pure con qualche riserva (ibidem).

1580, maggio — I quattro dipinti sono terminati: l'artista è invitato a Mantova, per collocarli; mentre attende le cornici, egli è consigliato a riveder l'opera sua, onde i quadri appaiano « meglio finiti di quel che furono gli altri » (cfr. anche Bertolotti, *Artisti in relazione coi Gonzaga*, Modena, 1885, pag. 157).

1580, settembre — Le quattro composizioni sono collocate dal pittore stesso (v. lettera del Sangiorgio allo Zibramonti, consigliere intimo del Duca, in *Archivio* cit., pag. 397), dopo di che l'artista fu licenziato.

Gli otto quadri celebranti i fasti gonzagheschi sono oggi a Monaco, nell'Alte Pinakothek.

1580 — Il Tintoretto dipinge il quadro di *Santa Giustina coi tesorieri*, datato (Venezia, Accademia, n. 225).

1580 — *Ritratto del proc. Vincenzo Morosini*, segnato: *Vinc. Mauros equitum 1580* (Palazzo Ducale, Venezia).

1580 — Jacopo Tintoretto è fra « li XII aggiunti al governo della Scuola di S. Rocco (Mar. 179, II libro di *Banche et Zonte*, Museo Civico).

1581-84 — Si attende alle grandi composizioni per la Sala del Collegio a Palazzo Ducale: *Il Doge A. Gritti dinanzi alla Vergine, Lo Sposalizio di Santa Caterina, Il Doge Nicolò da Ponte dinanzi alla Vergine, Il Doge Luigi Mocenigo dinanzi al Redentore*, alcune figure allegoriche. Il Sansovino non dice di tali opere: sì il Borghini, da ciò la datazione. Esse *non* furono eseguite dal Tintoretto.

Negli stessi anni si attende alla decorazione della Sala del Senato (Pregadi): il Borghini; per il primo nomina, e

assai confusamente, le composizioni parietali attribuite al Tintoretto, che probabilmente sono invece di Domenico: non ricorda il quadro del soffitto (il *Trionfo di Venezia*), che dove' quindi esser eseguito più tardi, su disegno di Jacopo.

Allo stesso periodo sono da ascriversi: il *Trionfo di Nicolò da Ponte* nel soffitto della Sala del Gran Consiglio, pur esso progettato dal maestro (Nicolò da Ponte fu al potere dal 1578 al 1585) e le *Battaglie* del soffitto, *non* eseguite dal Tintoretto. Il Sansovino non le ricorda; sì il Borghini.

1581, luglio 2 — Si spende per la doratura degli « otto quadri della sala » di San Rocco (quadri parietali della sala superiore) (BERLINER, cit.)

1581, luglio 19 — I quadri della Sala suddetta sono finiti: due di essi hanno già la cornice d'oro; si chiede di poter incominciare anche gli altri. Il quadro dell'altare, però, sarà finito solo nell'88 (ibidem).

Alla decorazione della sala superiore si attende dunque dal '76 all'81 (meno il quadro dell'altare).

1582, luglio 17 — Ha tale data la lettera di Luigi Grotto, detto il *Cieco d'Adria*, nella quale questi ringrazia il Tintoretto per il bel ritratto che gli ha fatto, che oggi è nel Municipio di Adria (v. *Lettere famigliari di Luigi Grotto*, Venezia, 1606, e BALDINUCCI, *Notizie de' professori del Disegno*, Firenze, MDCCLXVII, VI, 385. Cfr. anche M. PITTALUGA, *Alcuni ritratti inediti del Tintoretto*, in *Dedalo*, 1925, pag. 570).

1582, dicembre 6 — Ancora a proposito dell'eredità del Comin: « Parte da Pez. che siano dati a m. Giac. Tintoretto de' Beni della Scola ducati 100 per finir di pagar la dotte della moglie del sud.to q.m Antonio Comin, instituito dal medesimo erede usufruttuario vita sua durante de' campi a Ballò, che pervenir poi devono alla Scola doppo la morte, con obbligo al d. Tentoretto di pagar alla Scola vita sua

durante il 6 % di detta somma » (Arch. di Stato di Venezia, Manimorte S. Rocco, Rubrica generale T, n. 3, Commissarie piccole, Inv. n. 96, pag. 170. V. PITTALUGA, *Il Tintoretto*, pag. 209).

1583, marzo 12 — Marietta Robusti riceve, presenti il marito Marco Augusti ed il fratello Marco, altri 50 ducati dal Guardian Grande della Scuola, Piero Matteis, « per [*sua*] divisoria giusta il testamento et codicilo de luij ms. Antonio » (Archivio di Stato di Venezia, Manimorte di San Rocco, el. VII, n. 36. Atti diversi intorno alla fabbrica della Chiesa. V. PITTALUGA, op. cit., pag. 209).

1583, luglio 22 — Si ha il primo accenno alla decorazione della sala inferiore di San Rocco: si parla dell'azzurro per tre quadri « da baso » (BERLINER, op. cit.).

1583-88 — Fu eseguita la *Resurrezione* di San Giorgio Maggiore: essa è posta sull'altare di Sant'Andrea, il quale fu concesso al procuratore Morosini il 7 settembre 1583, con il diritto di ornarlo a sue spese nel corso di tre anni. Il Thode nota che, siccome Vincenzo è morto nell'88 (v. CICOGNA, *Iscrizioni Veneziane*, IV, 457) e il suo ritratto è nel quadro, questo deve appartenere agli anni 1583-88: anzi, egli preciserebbe « circa il 1585 », data che si accorderebbe con il periodo triennale, fissato per la decorazione dell'altare (*Rep. f. Kunstw.*, XXIV, 1901, 429).

1584, maggio 27 — I quadri finiti sono quattro (ibidem).

1584-87 — Il Tintoretto con ajuti attende alla *Battaglia di Zara* per la Sala dello Scrutinio in Palazzo Ducale. Non ricordata dal Borghini, sì dal Bardi (1587).

1585 — Il Tintoretto eseguisce i ritratti degli *Ambasciatori giapponesi*, venuti a Venezia il 7 luglio (v. in CICOGNA, *Iscrizioni Veneziane*, t. V, pag. 649). Il Gualtieri dice per il primo che i diplomatici furono ritratti (v. *Relazione della venuta*

degli ambasciatori giapponesi, Venezia, Gioliti, 1586, pag. 114); ma non nomina il maestro, che fu ricordato più tardi dal Ridolfi: « Ritrasse... principi giapponesi, che vennero a Venezia l'anno 1585, de' quali doveva per ordine del Senato farne una particolare memoria, ed il ritratto di don Mantio si conserva nella propria casa che fu del pittore » (*Vita di J. T.*, Venezia, 1642, pag. 85). Lo Zanotto pensava trattarsi di una legazione persiana, ma dal suddetto documento la supposizione è svalutata (*Pinacoteca*, II, tav. LXVI). I ritratti sono smarriti.

1586, settembre 19 — Il Tintoretto riceve denari per disegni di mosaici in San Marco (HADELN, *Jahrb. d. Königl. preuss. Kunsts.*, 1911, I, doc. 20).

1587, novembre 19 — In un documento si parla di disegni del Tintoretto per il mosaico del *Paradiso*, in San Marco, eseguito da Bartolomeo Bozza (SACCARDO, op. cit., pag. 65). A tale lavoro il maestro attendeva già nel '77 (v. notizia 30 marzo '77).

1587 — Esce dalla sua bottega l'*Adorazione del Bambino* di Santa Maria delle Vergini a Macerata: datata e firmata.

1587 — Attende a un *Giudicio* per Filippo II di Spagna: in una lettera che Gerol. Lippòmano, ambasciatore della Serenissima presso la Corte spagnola, scrive al fratello, lettera citata da Paul Lefort (*Le Musée du Prado*, in *Gazette des Beaux Arts*, III, VIII, pag. 477) e dal Thode (*Rep. f. Kunstw.*, XXIII, 1920, pag. 43 e segg.) e pubblicata da M. Pittaluga, (*L'attività del T. in Palazzo Ducale*, in *L'Arte*, 1922, II-III, pag. 20-21), si allude ad un quadro di tal soggetto, che Jacopo avrebbe destinato a Filippo II. Ci si chiede: *Giudicio* volle dir *Paradiso*, ossia *Giudizio finale di eletti*, come in Palazzo Ducale a Venezia? E se sì, deve, quello dell'87, identificarsi con il *Paradiso*, oggi al Prado? All'identificazione ha creduto il Thode, il Soulier (1920) e, in un primo tempo, la

Pittàluga (art. cit., in *L'Arte*, 1922): la lettera del Lippòmano sembrò il documento comprovante che, già nell'87, il Tintoretto studiasse per il *Paradiso* di Palazzo Ducale. Oggi, tuttavia, un più attento esame dell'opera del Prado, fa supporre ch'essa non sia di Jacopo, bensì un rifacimento d'altri, fatto sul *Paradiso* di Palazzo Ducale: nè, del resto, tale opera fu mai mandata direttamente al Re di Spagna dell'autore o dalla Signoria, chè fu acquistata a Venezia, dal Velasquez, in uno dei suoi viaggi. È così certo che il *Giudizio* dell'87 niente abbia a che fare con il *Paradiso* del Prado, e che la lettera del Lippòmano non alludesse a quello: resta la questione se detto *Giudizio* fosse un *Giudizio finale*, e, comunque, dove esso si trovi.

1587 — Il Tintoretto è uno dei XII aggiunti della Scuola di San Rocco (Museo Civico, Mariegola 179, II libro di Banche et Zonte della Scuola).

1588, agosto 27 — Il Tintoretto riceve duc. 49 per una pala destinata all'altare di San Leonardo, in San Marco (HADELN, *Jahrbuch d. Königl. preuss. Kunsts.*, 1911, I doc. 21) oggi smarrita.

1588, agosto 27 — Si hanno con questa data varie ricevute dei pagamenti di cartoni per mosaici, eseguiti per San Marco:

duc. 49 per la parte del *Paradiso* eseguita da Bartolomeo Bozza (SACCARDO, op. cit., 65, 296, n. 25);

duc. 14 per le figure di *Profeti Geremia e Giobbe*, eseguiti da G. A. Marini (SACCARDO, op. cit., 71, 306, n. 47);

duc. 49 per i cartoni dell'*Annunciata* e del *Battesimo* nel coro, eseguiti da G. A. Marini (SACCARDO, op. cit., 246, 304, n. 44);

duc. 7 per la figura di *S. Giovanni Damasceno*, eseguita come prova di concorso da Febo Bozza, ed accettata fin dall'ottobre 1587 (SACCARDO, op. cit., 82, 304, 46);

duc. 7 per due figure di *Angioli col sudario*, eseguite da G. A. Marini (SACCARDO, op. cit., 68, 305, n. 45);

duc. 105 per tredici figure ed altre decorazioni, facenti parte delle *Storie di Susanna*, incominciate fin dal 1576, ed eseguite da Lorenzo Ceccato; dette storie sono « sopra la porta della Cappella nova » ed una parte del pagamento di esse il Tintoretto aveva avuto il 30 settembre 1580 (SACCARDO, op. cit., 71, 270, 295, n. 23);

duc. 7 per la figura di *Mosè*, presso le *Storie di Susanna*, eseguita da Lorenzo Ceccato (SACCARDO, op. cit., 71, 269, 295, n. 23).

1588, settembre 12 — Il Tintoretto riceve duc. 30 per lavori in San Marco, non definiti (HADELN, *Jahrb. d. Königl. preuss. Kunsts.*, 1911, I, doc. 22).

1588, ottobre 3 — Riceve 25 ducati per disegni di mosaici, non definiti (HADELN, *Jahrb. d. Königl. preuss. Kunsts.*, 1911, I, doc. 23).

1588 — Il Tintoretto ottiene l'incarico del *Paradiso* di Palazzo Ducale ed inizia i lavori. Dapprima l'opera era stata affidata al Veronese e al Bassano (cfr. BARDI, *Dichiarazione di tutte le historie che si contengono, etc.*, Venezia, 1587, e RIDOLFI, *Meraviglie*, II, 52): non accordandosi la maniera dei due maestri, e venuto a morte il Veronese nell'88, la commissione fu affidata a Jacopo, non senza contrasti.

1589, marzo 15 — Riceve 77 ducati per i cartoni di altre parti del *Paradiso*, eseguite a mosaico da Bartol. Bozza (SACCARDO, op. cit., 65, 296, n. 25); è pagato nello stesso giorno del disegno dell'*Adorazione dei Magi* nel coro, eseguito da G. A. Marini (SACCARDO, op. cit., 246, 304, n. 44).

1589 — È ancora dei XII aggiunti al governo della Scuola di San Rocco (Museo Civico, Marieg. 179, II libro di Banche et Zonte).

1590, luglio 11 — Ricevuta per restauri e modificazioni nei ritratti delle Procuratie (HADELN, *Jahrb. d. Königl. preuss. Kunsts.*, 1911, I, doc. 24).

1590, luglio 28 — Ricevuta per restauri e modificazioni nei ritratti delle Procuratie (HADELN, *Jahrb. d. Königl. preuss. Kunsts.*, 1911, I, doc. 25).

1590, agosto 28 — Ricevuta per restauri e modificazioni nei ritratti delle Procuratie (HADELN, *Jahrb. d. Königl. preuss. Kunsts.*, 1911, I, doc. 28).

1590, agosto 28 — Ricevuta per restauri e modificazioni nei ritratti delle Procuratie (HADELN, *Jahrb. d. Königl. preuss. Kunsts.*, 1911, I, doc. 29).

1590, agosto 30 — Ricevuta per restauri e modificazioni nelle cinque lunette delle Procuratie (del Tintoretto era solo la *Pietà*, oggi a Brera: v. HADELN, stesso luogo, doc. 30).

1590, agosto 30 — Pagamento per il resto di disegni da eseguirsi a mosaico da Arminio Zuccato (HADELN, stesso luogo, doc. 31).

1590 — Muore probabilmente Marietta Robusti (RIDOLFI, *Le Meraviglie*, II, 72), è seppellita in Santa Maria dell'Orto, nella tomba di Marco de' Vescovi, dove pure sono le spoglie di Jacopo stesso e di Domenico (cfr. CICOGNA, II, 284).

1591, marzo 30 — Il Tintoretto riceve 20 ducati per un *Ritratto di M. Antonio Barbaro*, il quale però non fu da lui eseguito, ma da Alberto d'Olanda, come nella polizza stessa si dice (HADELN, *Jahrb. d. Königl. preuss. Kunsts.*, 1911, I, doc. 33).

1591, marzo 30 — Si registrano due pagamenti di cifra non specificabile, avvenuti il giorno 14 maggio 1588 e 22 marzo 1590 per disegni di mosaico in San Marco, disegni non precisati (HADELN, come sopra, doc. 35).

1591, luglio 27 — Il Tintoretto riceve altri duc. 10 per restauri alle lunette nelle Procuratie Nove (HADELN, c. s., doc. 36).

1591, luglio 27 — Altri 42 ducati per disegni fatti ad Arminio Zuccato, da eseguirsi a mosaico (HADELN, c. s., doc. 37).

1591, luglio 27 — Altri 14 ducati per disegni da mettersi in mosaico da Lorenzo Cecato (HADELN, c. s., doc. 38).

1591, ottobre 19 — La Scuola dei Mercanti dà a Domenico e all'Aliense l'incarico dei due mezzi quadri, rappresentanti i membri della Scuola, che dovevano fiancheggiare l'altare. Detti quadri sono oggi all'Accademia di Venezia e cessan così d'essere attribuiti a Jacopo (HADELN, *Archiv. Beitr. z. Gesch. d. venet. Kunst.*, pag. 127).

1591, ottobre 24 — I due suddetti maestri s'impegnano con detta Scuola per dipingere sette quadri, oltre i due mezzi, calcolati nel pagamento per uno (HADELN, *Archiv. Beitr.*, cit., pag. 127).

1592, aprile 4 — Il Tintoretto attende ancora al restauro di due quadri delle lunette nel cortile delle Procuratie, i quali si erano subito alterati a contatto delle pareti fresche (HADELN, c. s. ,doc. 42). Altri restauri furono, nel '96, compiuti da Domenico (doc. 44).

1592, aprile 4 — Riceve 20 ducati per i due ritratti di *Nicolò Bernardo* e *Francesco Contarini*, oggi smarriti (HADELN, c. s., doc. 43).

1592, giugno 27 — Attende agli ultimi cartoni per i mosaici di San Marco, ricevendo 14 ducati. Sono: *San Pietro* del coro, eseguito dallo Zuccato, e la *Figura simbolica della Chiesa*, nella navata destra, opera di G. Antonio Marini (SACCARDO, op. cit., 68, 69, 306, n. 50).

Ai disegni per i mosaici di San Marco il Tintoretto dunque attese, con molte intermittenze, dal 1568 al 1592.

1592, dicembre 27 — Il maestro è creato confratello della Scuola dei Mercanti. In detto giorno egli s'impegna con

Domenico e l'Aliense di decorare il soffitto dell'Albergo, col *Serpente di bronzo;* Domenico avrebbe dipinto *Mosè che fa sprizzar l'acqua dalla roccia* e l'Aliense la *Caduta della Manna* (si sarebbe ripetuta, così, la decorazione della Sala Grande nella Scuola di San Rocco) (cfr. HADELN, *Archiv. Beitr. z. Gesch. d. venet. Kunst.*, pag. 126). Questi quadri, oggi scomparsi, sono attribuiti a Domenico, da Boschini e Zanetti.

1592-94 — Nella bottega del Tintoretto si eseguiscono la *Flagellazione* e l'*Ascensione* per la chiesa del Redentore alla Giudecca, la quale fu appunto iniziata nel 1592.

1592-94 — Eseguisce la *Deposizione* per la cappella dei Morti in San Giorgio Maggiore: detta cappella fu iniziata nel 1592; la pala di Jacopo costò duc. 70, e fu pagata nel 1594, come risulta dall'elenco dell'Olmo (CICOGNA, *Iscrizioni veneziane*, IV, 353).

1593 — Attende probabilmente al *Martirio di Santo Stefano* per la medesima chiesa: i tre altari a tramontana e l'altar grande della crociera pure a tramontana, *cioè quello di Santo Stefano*, furono ordinati ad un tagliapietra il 26 febbraio 1593. Il quadro dovè esser fatto in quel tempo (CICOGNA, *Iscrizioni veneziane*, IV, 352).

1593 — È ancora dei XII « aggiunti » della Scuola di San Rocco (Museo Correr, Marieg. 179, libro II di Banche et Zonte della Scuola).

1593-94 — Attende al *Martirio dei Santi Cosma e Damiano* per San Giorgio Maggiore; l'altare fu innalzato negli anni 1592 o '93, secondo la notizia che il Cicogna toglie ancora dall'Olmo (*Iscrizioni veneziane*, IV, 353) e il quadro dovè esser dipinto allora dal Tintoretto ed aiuti.

1593-94 — Attende all'*Incoronazione della Vergine* per l'altare di San Benedetto in San Giorgio Maggiore; l'altare fu ordinato il 23 febbraio 1593 e « la palla di Jacopo Tinto-

retto costò duc. 100, come dal giornale 1594 »: così il Cicogna (*Iscrizioni veneziane*, IV, 352), citando dall'Olmo. Ma il Cicogna soggiunge: « Per altro trovo ne' registri del convento che costò di più: 1594. Palla di San Benedetto a Giacomo Tintoretto duc. 150 » (ibidem). Eseguita con aiuti.

1594 — Attende alle pitture del coro, precisamente alla *Manna* e all'*Ultima Cena* in San Giorgio Maggiore. La notizia viene dal Cicogna, tolta al solito dal manoscritto dell'Olmo (*Iscrizioni veneziane*, IV, 344). L'Olmo però dice, 1564: ciò che il Thode corregge in 1594. Essendo il coro ornato fra il 1591 e il 1594 è verosimile che anche i quadri di Tintoretto fossero di quegli anni.

1594, marzo 30 — Stende il testamento. Tale documento, dal genero Sebastiano Casser, marito di Ottavia Robusti, passò a un tale Sante della Valentina, cappellano della Scuola di San Rocco; questi lo fece conoscere allo Zabeo, che primo lo pubblicò nel suo *Elogio* del 1814. Fu poi pubblicato varie altre volte. Nondimeno, data la scarsità di diretti documenti psicologici del Tintoretto, credo opportuno riportarlo anche qui, per intelligenza più chiara dello spirito del maestro: « Exemplum sumptum ex authentico testamento scripto et... existente in Cancelleria Seren. Principis Venetiarum tenoris infrascripti. Die 30 Martii 1594. Inditione septima Rivoalti.

« Io Giacomo Robusti detto Tintoretto fu di sier Zambattista, sano per Dio gratia della mente et intelletto, ma infermo del corpo, stando in leto, et desiderando ordinare le cose mie, ho fatto chiamar, e venir a me, Antonio Brinis Nodaro di Venetia in casa della mia abitatione della contrada de S. Marcilian, e l'ho pregato che scriva il presente mio testamento, ecc.

« E prima raccomando l'anima mia a l'Eterno Iddio, el Salvator nostro Gesù Cristo, alla gloriosa Vergine Maria ed a tutte la Corte del Cielo. Voglio siano eredi li miei figliuoli,

così le femmine, di tutto il mio: ma però colle condizioni et modi infrascritti.

« Voglio che tutte le cose pertinenti alla professione mia sieno del mio figliolo Domenico, con questo però, che l'uso di esse, e in particolar modo di quelle che appartengono allo studio di essa mia professione, mentre staranno insieme da buoni fratelli in pace et amore, sia l'uso di quelle comune fra lui e mio fiol Marco.

« Voglio che mio fio Domenico finisca l'opere mie che restano imperfette, usando quella maniera et diligentia, che ha sempre usato sopra molte mie opere.

« Prego mio fiol Marco a vivere in pace con suo fratello, nè tralasciar d'attendere alla profession sua... tanto nobile e virtuosa.

« Voglio che la carissima mia consorte, Madonna Faustina Episcopi, sia donna e madonna, patrona e sola commissaria et usufruttuaria di tutto il mio, et governatrice dei miei et sui figliuoli e figliuole.

« *Omissis:* Ancora voglio che la detta mia consorte possi far un'intradella per lasciarla a suor Ottavia e suor Perina, mie figlie monache nel Monastero di S. Anna in Venetia. Interrogato dal Nodaro de Hospedali, poveri vergognosi della terra, et altri luoghi pii, ch'è obbligato a domandarmi, ho risposto: lasso il carico a mia consorte.

« *Omissis:* Die prima Junii 1594 publicatum fuit supradictum testamentum super cadavere ».

1594, maggio 31 — Jacopo Robusti muore: attestano la data i due citati atti di morte di San Marziale e dei Provveditori alla Sanità. Fu seppellito in Santa Maria dell'Orto, nella tomba della famiglia de Vescovi, su cui si legge questa iscrizione:

« Hospes, viator, civis – adsta et perlege – veneti Apellis – Jacobi Robustii – cognomento Tinctoretti – cineres hoc marmore clauduntur – is magnus naturae aemulator

mutam poesim – ingenio vehementi reddidit eloquentem – divino siquidem penicillo, soli, coelique incolas – suis in tabulis spirare coegit – eas tempus, licet vorax, merito suspiciens servabit, – famam collocabit in templo immortalitatis – ad aeviternum picturae orbisque monumentum, – lector – tanto viro – bene ad precare tum felix abito ».

(L'iscrizione è di un tal Jacopo Pighetti, che il Ridolfi dice « insigne letterato ».[1] E riportata nell'edizione della *Vita di J. T.* del 1642).

* * *

Tra le opere che rappresentano l'esordio del Tintoretto nell'arte è l'*Ecce Homo* nella Raccolta Sedelmeyer a Parigi (fig. 310), chiara derivazione da Tiziano, non solo nei tipi, ma anche nel cielo a dense nuvole, e in una generica reminiscenza

---

[1] Bibliografia sul Tintoretto: Guisconi (A.), *Tutte le cose notabili e belle che sono in Venezia*, 1556, Dialogo (ristampato nel 1861); Vasari (G.), *Le vite degli eccellenti pittori, scultori e architetti*, Firenze, 1568 (edizione Sansoni, t. VI, p. 587 e segg.); Sansovino (F.), *Venetia, città nobilissima descritta*, ecc., 1581; Borghini (R.), *Il riposo della pittura e della scultura*, Fiorenza, 1584. Un'edizione è del 1730; Bardi (G.), *Dichiarazione di tutte le istorie che si contengono nella Sala dello Scrutinio e del Gran Consiglio del Palagio Ducale*, 1587; Manfredi (Fra Fulgentio), *Degnità procuratoria*, Venezia, 1602; Stringa (G.), *Venetia descritta già in XIV libri da m. Fr. Sansovino et hora con molta diligentia corretta, emendata, e poi d'un terzo di cose nuove ampliata da G. Stringa*, Venezia, 1604; Ridolfi (C.), *La vita di G. Robusti detto il Tintoretto*, Venezia, 1642; Id., *Le meraviglie dell'arte, ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato*, Venezia, 1648, t. II, p. 3 e segg.; Martinioni, *Venetia con l'aggiunta di tutte le cose notabili fatte et occorse dall'anno 1580 all'anno 1663... servato però l'ordine del medesimo Sansovino*, Venetia, 1663; Boschini (M.), *La carta del navigare pitoresco*, Venezia, 1660; Id., *Le miniere della pittura veneziana*, Venezia, 1664. Riapparse nel 1674 col titolo: *Le ricche miniere della pittura veneziana*. Altra ristampa: *Rinnovazione delle Ricche miniere* di Marco Boschini, Venezia, 1733; Martinelli (D.), *Ritratto di Venezia*, Venezia, 1864; Lovisa, *Il gran teatro delle pitture e prospettive di Venezia*, 1720 (raccolta di stampe); Pacifico (P. A.), *Cronaca veneta sacra e profana*, Venezia, 1736; Albrizzi (G. A.), *Forestiere illuminato intorno alle cose più rare e curiose antiche e moderne della città di Venezia e delle isole circonvicine*, Venezia, 1740; Corner (F.), *Chiese venete*, Venezia, 1749; Zanetti (A. M.), *Della pittura veneziana*, Venezia, 1771. Ristampata nel 1793; Zabeo (P.), *Elogio del Tintoretto*, Venezia, 1813; Moschini (G. A.), *Guida di Venezia*, Venezia, 1815; Id., *Itinéraire de Venise*, Venezia, 1819; Baldinucci (Filippo), *Jacopo Robusti*, in *Notizie*, VI (1820); Cadorini (Giuseppe), *Della Casa di J. Robusti*, in *Giornale di Belle Arti*, II, 1834; Fusarini (Tito), *Lo « Sposalizio di Nostra Donna » di J. T. nella Chiesa di Riesé*, Bassano, Baseggio, 1842; Zanotto, *Venezia e le sue lagune*, Venezia, 1847; Galanti, *Il Tintoretto*, in *Atti della R. Accademia di Venezia*, Venezia, 1856; D'Azeglio (R.), *Prestezza e facilità considerate nel Tintoretto e nel Guercino*, in D'Azeglio, *Studi Storici*, II, 1861; Ruskin (J.), *Stones of Venice*, Londra, 1863. Lorenzi (G. B.), *Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale*, Venezia, 1868; Bartsch (Adam), *Jacques Robusti* in *Peintre Graveur*, XII, 1870; Müller (Fr.), *Venetianischer Edelman von*

di composizione. Ma nell'*Ecce Homo* di Tiziano a Vienna le immagini gigantesche hanno a sfondo muraglie con massicci bugnati, e la folla s'addensa in una conca rumorosa d'ombre e luci a contrasto, formando col gruppo atletico del turco e del condottiero a cavallo un solido contrapposto alla scala e al gruppo di Cristo fra gli aguzzini; e il grido e il movimento della folla paion ripercuotersi in alto, nelle nuvole che rumoreggiano, squarciate da un torrente di luce, come marosi. Nel quadro del Tintoretto, nonostante la melodrammatica goffaggine

---

Tintoretto, in *Zeitschrift für bild. Kunst*, 1872; Janitschek (H.), *Tintoretto*, in *Kunst und Künstler*, 1879; Roscoe Osler (W.), *Tintoretto*, London, 1879, in *The Great Artist;* Fulin-Molmenti, *Nuova guida di Venezia*, Venezia, 1881; Nicoletti (G.), *Illustrazione della Chiesa e della Scuola di San Rocco*, Venezia, 1885; Luzio (A.), *Fasti gonzagheschi dipinti dal Tintoretto*, in *Archivio Storico dell'Arte*, 1890; Preston Stearns (F.), *Life and genius of Tintoretto*, New-York, 1894; Haack (F.), *Tintoretto als Porträtmaler*, in *Zeitschr, f. b. k.*, 1895; Saccardo (P.) *Les mosaiques de St. Marc à Venise*, Venise, 1896; Berenson (B.), *The venetian painters of the Renaissance*, New-York and London, 1897, p. 51 e segg.; Id., *Un documento relativo a J. T.*, in *L'Arte*, 1899; Fabriczy (Cornelio), *Un ciclo di quadri del Tintoretto*, in *Rassegna d'arte*, 1901; Thode (H.), *Tintoretto*, Bielefeld und Leipzig, 1901; Id., *Tintoretto*, Kritische Studien über des Meisters Werke, in *Repertorium f. Kunstwissenschaft*, XXIII, p. 427 e segg.; XXIV. pp. 7 e 426 e segg.; XXVII, p. 13 e segg.; Ludwig (G.), *Bonifazio de Pilati da Verona*, in *Jahrb. k. pr. Kunsts*, 1902, p. 36 e segg.; Id., *Documente über Bildersendungen von Venedig nach Wien* (1816-1838), in *Jahrb. d. Kunsthist. Samml. des Allerhöch*, Kaiserhauses, XXII; 6 i.; Gronau, *J. Tintoretto*, in *Das Museum*, 1905; Bell (A.), *Tintoretto*, in *News Art Library*, London; Stougthon Holborn (J. B.), *Jacopo Robusti called Tintoretto*, London, 1907; Friedländer, *J. Tintoretto*, in *Amtliche Berichte*, 1907-08; Vincenzi (C.), *Notizie su un quadro di Tintoretto nella Pinacoteca del Castello di Milano*, in *Rassegna d'Arte*, 1909; Colvin (S.), *Tintoretto of the British Museum*, in *Burlington Mag.*, 1909-10; Phillips (E. M.), *Tintoretto*, London, 1911; Rambaldi (P. L.), *Un appunto intorno al Tintoretto e ad. Andrea Vicentino*, in *Rivista d'Arte*, 1910; Derschau (Joachin von), *Zum geistigen Gehalt der Gemälde Tintorettos in der Scuola S. Rocco*, Heidelberg, 1911; Clutton-Broch (A.), *Tintoretto*, in *Burl. Magazine*, XIX, 1911; Marangoni (M.), *Un dipinto del Tintoretto dimenticato*, in *Rassegna d'Arte*, XI, 1911; Hadeln (D. von), *Archivalische Beiträge zur Geischichte der venezianischen Kunst.*, Berlin, 1911, pp. 126-131 (da carte del Ludwig); Id., *Beiträge zur Tintorettosforschung*, in *Jahrb. d. k. pr. Kunsts*, 1911, p. 1 e segg.; Hadeln, *Notizen zu einigen Bildern Tintorettos*, in *Amtliche Berichte*, XXXIII, 1911-12; Fiocca (Lorenzo), *Disegno della « Resurrezione di Lazzaro » del Tintoretto*, in *Rassegna d'Arte*, 1912; Giglioli (H. Odoardo), *Un ritratto di Andrea Frizier dipinto da Tintoretto*, in *L'Arte*, XV, 1912; Buscaglia (D.), *Un quadro di Tintoretto nel Santuario di N. D. della Misericordia in Savona*, in *Arte e Storia*, XXXI, 1912; Soulier (Gustave), *Le Tintoret;* Waldmann (Emil), *Tintorettos Zeichenkunst*, in *Kunst und Kuenstler*, XII, 1914; Osmaston (F. P. B.), *The Art and Genius of Tintoret*, London, 1915; Perkins (Mason), *Un dipinto del Tintoretto nel Museo Fogg*, in *Rassegna d'Arte Antica e moderna*, XVI; Bercken u. Mayer, *Beiträge zur Entwicklungegeschichte Tintorettos* in *Münchener Jahrbuch, Beld. k.*), 1916-1917; Id., *Id. id.*, X, 1916-1918; Hadeln, *Die Vorgeschichte von Tintorettos Paradies in Dogenpalast*, in *Jahrb. der preuss. Kunsts.*, XL, 1919; Pittaluga (Mary), *A proposito della « Trinità » di Tintoretto*, in *L'Arte*, 1919; Hadeln, *Ueber einige Bildnisse von Tintorettos*, in *Jahrb. der preuss. Kunsts.*, XLI, 1920; Pittaluga (Mary), *Di alcune tracce sul verso della « Crocefissione » del Tintoretto nella Scuola di S. Rocco*, in *L'Arte*, XXIV, 1921; Mayer (Au-

di gesto del personaggio a sinistra, che si mette la mano sul cuore scivolando a passo di ballo sul pavimento di marmo del palcoscenico improvvisato, vi è un raccoglimento maggiore, un senso di silenzio, di sospensione degli animi, che viene dall'abbassamento di livello della folla raccolta in blocco, densa quasi muraglia, dalle strie orizzontali di nuvole che solcano gravi il cielo, dal filare di lance che sovrasta la folla accendendo le punte gigliate ai barlumi del crepuscolo, e timidamente preludia l'effetto fantastico della selva di lance, nella *Croce-*

---

gust), *Zwei unbekannte Werke J. Tintoretto*, in *Zeitschrift. f. b. Kunst.*, XXXI, 1920; Pittaluga (Mary), *Notizie sul Tintoretto della parrocchiale d'Alzano*, in *L'Arte*, 1920; Id., *Criteri paesistici del Tintoretto*, in *L'Arte*, 1920; Soulier (Gustave), *Un fragment du Tintoret pour la « Gloire de Paradis »*, in *Gazette des Beaux Arts*, XXII, 1920; Berliner, *Die Thätigkeit Tintorettos in der Scuola S. Rocco*, in *Kunstkronik und Kunstmark*, XXXI, 5 e 12 marzo 1920; Hadeln (D.), *Zeichnungen des Tintorettos*, in *Jahrb. d. k. pr. Kunsts*, 1921, II-III, p. 82 e segg.; Waldmann (E.), *Tintoretto*, Berlin, 1921; Leemann (Arthur), *Tintoretto*, in *Acht farbige Wiedergaben seiner Werke*, Leipzig, 1921; Hadeln, *Einige wenig bekannte Werke des Tintoretto*, in *Zeitschrift f. b. k.*, XXXII-XXXIII, 1921-22; Id., *Tintoretto als Cassone-Maler*, in *Zeitschrif. f. bild. Kunst*, XXXIII, 1922; Hadeln (D. von), *Handzeichnungen de J. Tintoretto*, Berlin, 1922; Id., *Early works by Tintoretto*, in *The Burlington Magazine*, novembre-dicembre 1922, p. 206 e segg., 278 e segg.; Pittaluga (Mary), *Altre due opere del Tintoretto, ed un ritratto*, in *L'Arte*, XXV, 1922; Id., *L'attività del Tintoretto in Palazzo Ducale*, in *L'Arte*, XXV, 1922; Berchen und Mayer, *Einige Unbekannte werke des Jacopo Tintoretto*, in *Belvedere*, I, 1922-23; Biermann (Georg), *Zu dem Werk des J. T.*, in *Cicerone*, XV, 1923; Mayer (August), *Tintoretto drawings in the Louvre*, in *Burling Magazine*, 1923; Berken (E. von der) und Meyer (A. L.), *Jacopo Tintoretto*, München, 1923; Hadeln (D. von), *Some drawings by Tintoretto*, in *The Burlington Magazine*, giugno, p. 278 e segg.; Lazareff (Victor), *Ein Bildniss des Vincenzo Capello von T.*, in *Jahrb. der preuss. Kunst.*, XLIV, 1923; Hadeln, *Two works by Tintoretto in the Detroit Museum*, in *Art in America*, XII, 1924-24; Id., *A self-portrait by Tintoretto*, in *Burlington Mag.* XLIV, 1924; Berchen (Erich von der), *Some umpublished Works by Tintoretto a. Tizian*, in *Burlington Mag.*, XLIV, 1924; Pittaluga, *Un altro quadro del Tintoretto all'Accademia di Venezia*, in *Bollettino d'Arte*, 1924-25; Mac Coll (D. S.), *Tintoretto's « Vincenzo Morosini »*, in *Burlington Magaz.*, XLIV, 1924; Zwanziger (Walter Curt), *Ein neuer Tintoretto, Fund und seine Beziehungen zu El Greco*, in *Cicerone*, XVI, 1924; Hadeln, *Tintoretto als illustrator of Torquato Tasso*, in *Art in America*, XII, 1924; Id., *Some drawings by Tintoretto*, in *Burlington Magaz.*, XLIV, 1924; Pittaluga, *Alcuni ritratti ignorati del Tintoretto*, in *Dedalo*, V, 1924-25; Id., *Il Tintoretto*, Bologna, 1925; Mayer (August), *An unpublished T.*, in *Burlington Magaz.*, XLVII, 1925; Lorenzetti (Giulio), *Un nuovo dipinto di Jacopo Tintoretto: il « Ritratto di P. Loredan»*, in *Dedalo*, VI, 1925; Berchen (Erich), *Zwei unbekannte Werke aus Tintorettos frueherer Zeit*, in *v. Zeitsch. f. bild. Kst.*, LIX 1925; Hadeln, *Some painting and drawings by Tintoretto*, in *Burlington Magaz.*, 1926; Pittaluga (Mary), *Opere del Tintoretto smarrite o di malsicura identificazione*, in *L'Arte*, XXIX, 1926; Mayer (August), *An unknown Tintoretto*, in *Burlington Magaz.*, 1926; Venturi (Adolfo), *Ritratti del Tintoretto*, in *L'Arte*, XXIX, 1926; Dussler (Luitpold), *Two unpublished drawing by Jacopo Tintoretto*, in *Burlington Magaz.*, 1927; Milliken (William), *A Tintoretto for Cleveland*, in *Burlington Magaz.*, 1927; Pittaluga (Mary), *Un altro inedito Tintoretto*, in *L'Arte*, XXX 1927; Hende (Philip), *A « Flagelation » by Tint. at the Fogg Museum*, in *Art in America*, 1927; Fiocco, *Il « Ritratto del Sansovino » di J. Tintoretto*, in *Dedalo*, VIII, 1927.

fissione di San Cassiano. Nel quadro del Vecellio a Vienna, Cristo sfinito, grondante sangue, avanza sul limitare di un palazzo grandioso, a masse scultorie, a chiaroscuro violento; il Tintoretto apre sulla folla un voltone, e dietro la scalinata luminosa, che crea, alle tre immagini dominanti, una piattaforma circolare, affonda un angolo ombroso per dar risalto alla luce bianca del Cristo. Tutte le figure lampeggiano corrusche, tra la combattuta luce del cielo e l'ombra della volta; ma foco luminoso del quadro è l'immagine del Redentore, più esile, più umanamente dolce che nel quadro di Tiziano, sbiancata nel volto dalla fosforescenza intensissima del nimbo. Il Cristo di Vienna, non certo fra le migliori opere del Vecellio, è la vittima, barcollante nella sua mole carnosa, e priva di risalto pittorico nel gran tumulto cui tutto partecipa: figure, stendardi, nuvole e muraglie; nel quadro Sedelmeyer, trasumanata da luce, diviene per essa il centro ideale e reale della scena. E insomma già si scopre, nell'opera giovanile del discepolo di Tiziano, la tendenza a raggruppare la scena intorno a un centro di luce, e cioè il fondamento luministico dell'arte tintorettesca.

La traiettoria ad arco, che si disegna, nel quadro della Raccolta Sedelmeyer, fra il gruppo dell'*Ecce Homo* e il personaggio sulla scalinata, chino a riscontro, si ripete con slancio più ardito e quasi aereo tra la Vergine ascendente ed Elisabetta curva dall'alto, nella *Visitazione* della Pinacoteca di Bologna (fig. 311), dove la Vergine rispecchia fedelmente il tipo muliebre del tardo Tiziano. E qui le grandi curve che abbracciano le due immagini in ripido pendìo, come sospese nel vuoto, sembrano trascinarle in quel movimento a ruota che diverrà poi dominante nella composizione tintorettesca. Le altre figure, o seguono in ritmo la corrente delle due principali, come la bella immagine di donna velata dietro Elisabetta e il curvo San Giuseppe dietro Maria, o s'immedesimano alle linee verticali dell'architettura, come il rigido San Gioacchino nella veste tizianamente punteggiata. Tutto, dunque, l'interesse del quadro si raccoglie nelle due figure chine, in periglioso equilibrio, sopra una gradinata naturale

Fig. 310 — Parigi, Raccolta Sedelmeyer. Jacopo Tintoretto: *Ecce Homo*.

di roccia, che le stacca dal primo piano ombroso come dallo sfondo vario d'alberi, di rovine, di colli, fiorito di luce. Esse hanno il vuoto attorno, sui due lati; camminano sopra un'angusta via, come sospese, e perciò stesso più staccate dal mondo che le attornia, più unite dall'emozione del saluto che vibra nelle tremule mani di Elisabetta. Lo slancio lirico che stacca Maria dalla terra in quel miracolo di poesia che è la *Presentazione al Tempio* di Santa Maria dell'Orto, ha un annuncio in quest'opera del pittore non ancora ventenne. E negli stacchi d'ombra e luce, profondi, nelle orlature luminose delle erbe sul primo piano e delle grandi foglie d'albero, stampate in falde d'oro bruno sul chiarore palpitante del cielo, continua, il nascente genio del Tintoretto, ad aprirsi la via tra le grandi visioni del mondo tizianesco avviluppato di caldi vapori, di un'atmosfera grigia, ove cova come sotto cenere la fiamma e tremano colorati bagliori.

Alla *Visitazione* di Bologna s'accosta di tempo la gran pala che vidi pochi anni or sono nel Museo di Narbonne sotto il nome di Paolo Veronese: la *Madonna adorata da Santi e da un devoto*, in un'ombra vespertina in cui raggiano, nebbie di luce, l'alone della Vergine, le aureole dei Santi (fig. 312). Quel diffuso pulviscolo sidereo mortifica, abbassa le tinte: la veste di Maria scolora in un rosa delicato e argentino; il broccato rosso svanito di un piviale a fiorami brilla d'argento; le carni, di un luminoso pallore, sembrano cera dorata. Manda bagliori nell'ombra Gesù tra le braccia materne, e controluce risaltano con la gran forza plastica delle forme tintorettesche i profili del Vescovo e di Sant'Antonio da Padova, mentre un'atmosfera fulgida logora le carni monocrome del vecchio gentiluomo e ne illanguidisce l'occhio, smarrito dietro un umido velo senile. La composizione della pala, coi Santi che forman quinte nel basso e la ghirlanda di nuvole attorno la Vergine, ci porta echi di voci dell'Italia centrale, di Raffaello pittore della *Madonna di Foligno*; ma la Vergine, spostata dall'asse mediano del quadro e seduta di sghembo sulle nuvole, scende portata dal torrente

Fig. 311 — Bologna, R. Pinacoteca. Jacopo Tintoretto: *La Visitazione.*
(Fot. Anderson).

di luce, e i due magnifici angeli, che frecciano l'aria con l'arpiforme curva dell'ala, di slancio, si protendono verso il gruppo divino, portando, nella composizione ancor intonata a una calma semplicità di linee, l'impeto delle più irruenti creazioni tintorettesche.

Lontano da questa altezza fantastica di concezione è il prossimo quadro raffigurante *Cristo che ridona la vita a Lazzaro*, nel Museo di Leipzig (fig. 313), ove il vecchio seduto sul sarcofago ci mostra da tergo lo stesso costume tizianesco a punti e faldette multicolori che indossa Gioacchino nella *Visitazione*. Qui il Tintoretto aduna una gran folla a cerchio in prospettiva attorno il sarcofago, traendo sfavillii dai magici viluppi di pieghe, soprattutto tra i cerchi dorati della veste di Marta e le frange di un velo di cristallo. Lontano ancora dalla ricerca degli effetti di moto violento, egli sembra sentire i ritegni della classica legge di contrappeso, nel bilanciar ai due capi dell'elissi spezzata le indietreggianti figure del vecchio seduto sul sarcofago e del Cristo, e nel riunire quei frammenti di ruota mediante una figura distesa, come Raffaello nel cartone del *Castigo di Elima*. Non è, la folla, la gran massa anonima ed eroica del Tintoretto maturo, bensì un insieme di ritratti che mantengon ciascuno una forte e spiccata individualità, talvolta di chiara impronta tizianesca. Ma sebbene all'effetto generale della scena nuocciano il calcolo troppo evidente degli atteggiamenti a contrappeso, la continua distinzione di tipi e caratteri nella moltitudine, l'enfasi dei gesti caricati e teatrali, il troppo evidente studio dal manichino della figura di Santa Maddalena, essa rappresenta nell'arte primitiva del Tintoretto uno degli sforzi più vasti e solenni verso la ricerca dell'effetto pittorico mediante la folla, e ad un tempo quella tendenza allo spettacolo che è uno dei caratteri più spiccati di tutta l'arte del Robusti.

A poche figure si riduce l'affollata composizione del Museo di Leipzig nel quadro già della Raccolta Farrer, ora presso Nicholas F. Brady a New York (fig. 314), ma l'effetto di

Fig. 312 — Narbonne, Museo. Jacopo Tintoretto: Pala d'altare.

Fig. 313 — Leipzig, Museo. Jacopo Tintoretto: *Cristo che ridona la vita a Lazzaro.*

movimento è meglio raggiunto mediante la direzione trasversa del redivivo sulla bara e la ghirlanda di figure, che intorno ad essa, perno di ruota, s'aggirano, curvandosi e vacillando, come pioppi insieme piegati dal vento. Allungate e flessibili, nonostante l'ampiezza delle proporzioni, esse forman viluppo, aggomitolandosi per le pieghe delle vesti e dei veli, per le pieghe dei berretti, che giran concentriche attorno i corpi. La stoffa striata

Fig. 314 — New York, presso Nicholas F. Brady.
Jacopo Tintoretto: *Cristo che ridona la vita a Lazzaro.*

di una tunica porta la nota più viva di colore, nel quadro che trae chiaramente dagli esempi tizianeschi del periodo tardo i tipi di donne e di giovani, e ricorda Tiziano anche nel paese velato, come disfatto dai biondi vapori di un cader di giorno. A sinistra, staccata da quel vivente gomitolo di forme, l'alta figura del Cristo s'incurva nel gesto della benedizione e fissa lo sguardo nello sguardo del redivivo. A Lui si volge la testa languente di Lazzaro, velata ancora dalle ombre di un sonno mortale, letargica; a Lui si volgon le teste delle due donne e del

giovane che lo sostiene, come girasoli verso l'astro del giorno. Le figure principali del dramma, sotto la gran cappa degli osservatori, piegano lungo la diagonale tracciata dall'imperio della volontà di Cristo, dal gesto suscitatore della sua destra. S'accende il colore magnifico nei passaggi dall'ombra alla luce: la veste di Maddalena è in penombra, e in quella penombra s'infoca; la veste di Cristo è un grido di rosso, termine acuto alla gamma dei rossi che fiammeggia nel quadro.

Una terza replica dello stesso soggetto, prossima di tempo, era nella Raccolta Holford (fig. 315). Qui le figure degli spettatori si allineano nel fondo, parte all'ombra di una roccia dietro il sepolcro, parte contro la luce del cielo, dietro il Cristo teso nel gesto di comando. E ancora in primo piano volgon le figure a cerchio, intorno al nudo seduto sull'angolo del sarcofago, e alla figura dell'uomo che lo sostiene, coinvolto dal movimento di quel greve roteante tra ombra e sole. Il cadavere, nell'ombra, sorretto dal braccio di una persona invisibile, le due donne, una seduta a terra, di spigolo, magnifica nell'ampiezza delle forme accese di sole, l'altra in ginocchio a braccia spalancate nell'atteggiamento proprio alle Maddalene tizianesche dei gruppi di *Pietà*, completano gli ingranaggi della ruota composta dalle due figure abbarbicate che accentrano tutta la violenza dell'azione. Il Tintoretto vuol esporre il miracolo nelle sue fasi: il morto nell'ombra, abbandonato, sotto lo sguardo dominatore del Cristo; il risorgente che apre gli occhi torbidi, e solleva un braccio come desto dallo squillo del sole che l'investe. La luce vien dall'angolo superiore a sinistra; sfiorate, con delicatezza estrema, le spalle diafane e il margine del volto di una donna presso la tomba, s'avventa a raggi sul corpo nudo del risorto, e sulle vesti corrusche, sulle spalle splendenti delle sorelle di Lazzaro. L'immagine del redivivo squarcia le tenebre attorno col suo baleno, e dall'intensità di quel raggio trae pienezza di rilievo e di massa, mentre nel fondo fioriscono all'ombra di una roccia cupa immagini incorporee di donne chine sulla tomba, in una fioca luminosità di lampade

velate. L'impressione da Michelangelo, visibile nella figura gigantesca, presso l'uomo dalla testa piegata del quadro Brady, sempre più si svolge nel quadro già Holford, dove il morto, accosciato nell'ombra e muscoloso, sembra tratto da qualche eroe della Sistina, e l'alta figura del Cristo fasciata dal manto,

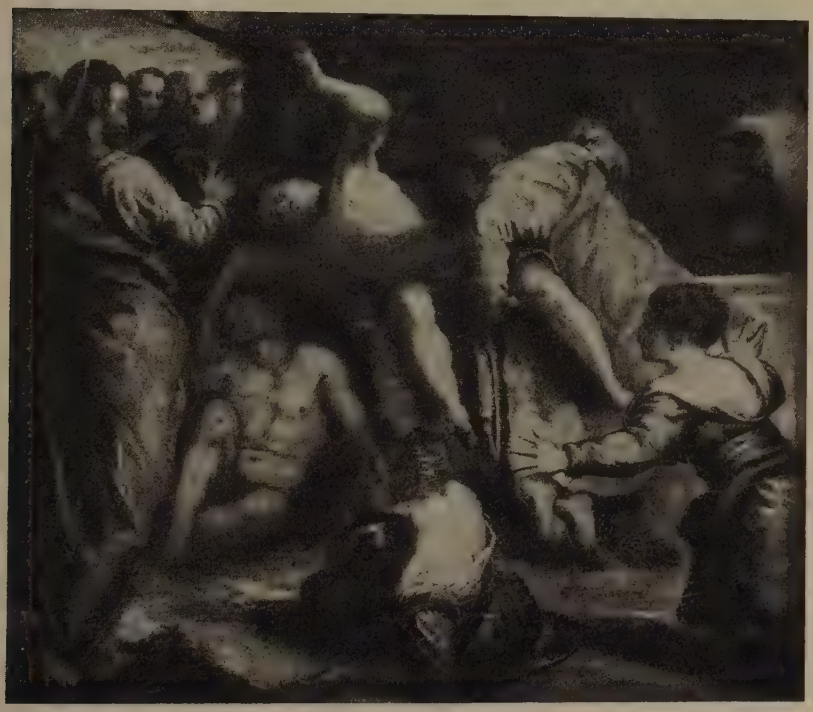


Fig. 315 — Londra, Raccolta Holford (venduta).
Jacopo Tintoretto: *La Resurrezione di Lazzaro.*

tesa e costretta nel gesto magnetico, è discendenza michelangiolesca schietta nell'arte del Tintoretto. Tanta nervosa rigidità di membra fra stoffe a guizzanti spirali, e l'allungamento ieratico delle proporzioni, dimostrano come l'innesto dell'arte romana con l'arte veneta abbiano affini risultati nell'arte del Veneziano e del suo grande seguace Domenico Theotocopuli, detto il Greco.

Più che nei quadri precedenti, Jacopo raggiunge, in questa visione misteriosa d'ombre squarciate da baleni, effetti di evidenza plastica e di leggerezza pittorica, svolgendo il suo programma giovanile: « disegno di Michelangelo, e colore di Tiziano ». La luce, che attrae dall'ombra del fondo le immagini per vividi sprazzi, è lo strumento da cui il Tintoretto sprigiona l'altorilievo potente delle forme nel mezzo del quadro, plasmandole a tutto tondo. Il colore stesso si attenua, subordinato alla potenza accentratrice della luce, che stacca in pienezza di volume l'immagine di Lazzaro dai mossi fantasmi di donna nel fondo, e, abbagliate le magnifiche spalle di una sorella di Lazzaro, brulica tra le ciocche della vivente capigliatura.

* * *

Le smilze figure nel fondo della *Resurrezione di Lazzaro*, a Leipzig, si rivedono più smilze, disegnate a punta di pennello con filiformi solchi di luce, nel quadro dell'Ospedale Civile di Venezia: il corteo di Orsola con le Vergini, parate in gran pompa di veli, di perle, di mitre orientali (fig. 316). Dalla riva del mare inoltra il corteo, serpeggiando coi lunghi strascichi delle vesti gemmate; e il tocco che striscia con forza le solide pieghe della veste d'Orsola, di velluto greve, sempre più divien leggiero, filiforme, quanto più si allontanano i pallidi fantasmi, in un orientale sfarzo di veli e di gemme. Il pennello, che s'era appesantito sulla rossa veste di Orsola, lontano crea come a scherzo prodigi di calligrafiche sottigliezze, arricciando gli orli dei veli, tessendo come ragnatele di luce le costole delle pieghe, pizzettando di gracili riflessi le sete, sino a tramar come di minutissimi fili di pioggia gli scafi delle navi nelle lontane brume del mare. Simili effetti di grafie luminose riappaiono più tardi negli sfondi della *Crocefissione* di San Rocco e in altre opere della piena maturità di Jacopo Tintoretto; ma la linea di luce ivi consuma e ricrea con impressionistica rapidità la forma abbozzata, dilatandosi e restringendosi nella fulminea

scintilla del tocco, mentre in queste opere primitive la trama tenue come di ragnatelo, che tesse le forme, è nitida e

Fig. 316 — Venezia, Ospedale Civile.
Jacopo Tintoretto: *Il corteo di Orsola con le Vergini.*
(Fot. Alinari).

trasparente, e la linea di luce, aghiforme o serpentina, sembra un'incrinatura di cristallo. Lasciato tutto il peso alla macchi-

nosa figura dell'angelo, che in alto agita rami di palma sotto la negra cortina di nuvole, il Tintoretto snoda come un'apparizione di leggerezza eterea il corteo delle vergini velate, sotto i cui passi il suolo ondeggia, seguendo le onde dei veli, dal primo piano avvolto d'ombra al verde smorto del mare lontano. Le forme pieghevoli sempre più allontanandosi s'immedesimano con l'aerea leggerezza dei veli.

Svolto con più ampio respiro di spazi e un più delicato effetto atmosferico di brume veneziane, è lo scenario architettonico del quadro raffigurante la *Visita di Saba a Salomone*, in una Raccolta privata di Bologna (fig. 317). Ma qui le figure del lungo corteo, le altre raccolte intorno al trono, e i preziosi doni sparsi per la sala o portati da servi, appaiono in un'ombra corrusca, che aggiunge splendore alle mitre, alle armi, alle fantastiche vesti orientali e risalta per forza di contrasto dalla luce del pavimento abbacinato e dalle brume luminose, che avvolgono di torpore l'idillico sfondo di acque sognanti tra palazzi e giardini. D'un tratto il nostro pensiero torna addietro di un secolo, e rivede i cortei d'Oriente e i luminosi sfondi lagunari di Vittor Carpaccio, davanti alla vivezza macchiettistica di questo corteo di donne mitrate e alla corrusca figurina dell'armigero a guardia del trono, come davanti alla luce velata del paese, ai profili delle piccole galere in abbandono sull'acqua, cariche di poesia in quella lor calma sonnecchiante, d'attesa, fra il chiarore delle acque e del cielo. Più tardi non si troveranno, nell'arte d'Jacopo, fondi ove gli oggetti mantengano una forma definita e circoscritta quasi con scrupolo quattrocentesco, come queste case e questi loggiati, perduti nella lontananza del mare.

* * *

Nel 1547 il Tintoretto compose una tra le più significative opere della giovinezza, dando la misura dello slancio d'ali cui doveva giungere la sua immaginazione: l'*Ultima Cena*, nella chiesa di San Marcuola (fig. 318). L'effetto fantastico scaturisce

Fig. 317 — Bologna, Raccolta privata. Jacopo Tintoretto: *Visita di Saba a Salomone.*

avanti tutto dall'immensità tenebrosa del tempio che circonda la scena, dall'altezza della volta che sovrasta alle figure piccine, dai fitti trafori dell'abside, che aprono occhi di

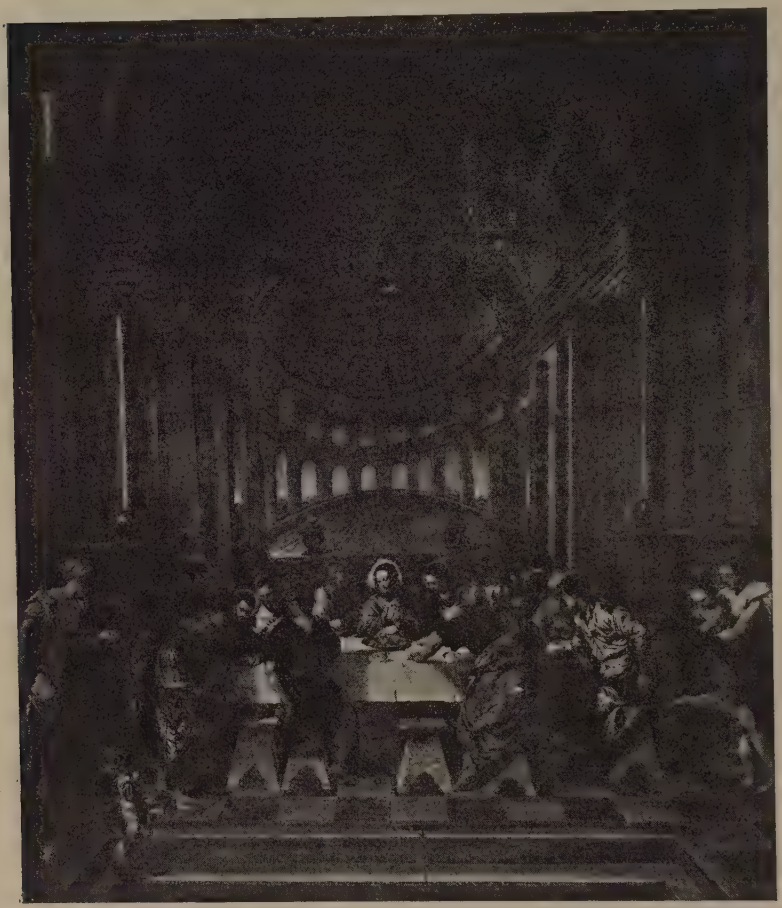


Fig. 318 — Venezia, Chiesa di San Marcuola. Jacopo Tintoretto: *L'Ultima Cena.*

luce sul chiaror del cielo. Nel suo complesso ardito e teatrale, lo scenario rispecchia l'ingenuità di una mente inesperta, con quella teoria di cocuzzoli di montagne che si affacciano arco per arco dalle piccole finestre, e con la curva a scafo dello zoc-

colo che segna l'orlo del pavimento; ma l'errore prospettico nulla toglie al fantastico insieme, cui partecipa la raggiera dei solchi marmorei sul pavimento dell'abside, come raggiera di sole aperta nel tempio vasto, vuoto, deserto, scheletro di fabbrica gigante, veduto all'ombra del giorno che muore. Due urne nel cavo dell'abside, due sfere, bolle d'oro lucente, sopra alti parapetti al principio della crociera, i quadretti appesi alle pareti, fanno maggiormente sentire la solitudine e la vastità dell'ambiente misterioso. Nè diminuisce la patetica tristezza dello spettacolo qualche veneto ghiribizzo, come quello del cagnolo sull'attenti: la meschinità del particolare si perde nel tragico soffio che pervade la scena. Tiziano, nel *Cenacolo* del Prado, dà alla composizione sviluppo in larghezza, movendo per onde leonardesche i gruppi degli Apostoli intorno alla tavola bassa e vasta, che tutto domina con l'ampiezza dell'orizzontale. E i caldi vapori di un crepuscolo estivo, diffusi dall'aperto entro il loggiato ove è la mensa, sembran trasfondersi nello sguardo vago e pensoso del Cristo. Jacopo Tintoretto accentua ora invece tutta la luce sulla tavola e sulle figure, piccine in confronto all'immensità della volta oscura, soprattutto sul Cristo acceso come d'interna incandescenza entro l'aureola raggiante del nimbo. E se il movimento delle figure è simile a quello del quadro tizianesco, lo spirito dell'opera è interamente mutato, per il restringersi, entro la profondità tenebrosa di un tempio, del gruppo attorno la tavola, focolare ardente entro una cappa d'ombra immensa. Dal contrasto fra luce e tenebre, il Tintoretto sprigiona la potenza del dramma.

* * *

Gli Apostoli, raccolti intorno alla mensa nel quadro di San Marcuola, si rivedono sparsi entro un vasto loggiato nel grande quadro della *Lavanda de' piedi* all'Escuriale (fig. 319), dove la composizione prospettica è assai più equilibrata e grandiosa; gli intervalli di spazio tra gruppo e gruppo, tra oggetto e oggetto, si fan larghi e misurati con solennità grave di ritmo, il

risalto luministico delle forme intensissimo. Lo scenario profondo, che dal pavimento di marmo lucente si dilunga per un canale fiancheggiato di palazzi e chiuso da un tenue arco trionfale, richiama per la chiara e calma vastità degli spazi gli scenari di Bonifacio dei Pitati, spiegandoci l'ipotesi da altri inoltrata di un rapporto fra questo buon maestro e il genio di Jacopo, rapporto non certo di discendenza, ma di suggerimento momentaneo di motivi, nell'opera del Tintoretto trasformati dall'intensità del risalto luministico. La larga spianata marmorea si disegna a rombo circoscritto dai gruppi balenanti, come più tardi la piattaforma granitica nella *Crocefissione* di San Rocco. Già si determina la consueta ripartizione d'ombra e luce propria al Tintoretto: in ombra, a sinistra, curva la testa glabra, di profilo quasi leonardesco, un vecchio intento a calzarsi; a destra, il gruppo di Cristo e due Apostoli, incandescente, si stacca dall'ombra paurosa delle muraglie, che s'apron nel fondo verso un interno, ove figurine minuscole, appena abbozzate fra scintille di luce, appaion come fiamme di ceri nell'ombra di una cappella tenebrosa. Al centro, il raso bianco della tovaglia è un prodigio del pennello tintorettesco, per la mobilità del tocco che segna le fibre del tessuto e ne sprigiona la vita; e il boccale policromo sopra una rustica panca, il bricco metallico di San Giovanni, come roso dai tocchi smaglianti di luce, sono tra i più rari brani di natura morta in tutto il Cinquecento veneto. Anche il cane accosciato, coi muscoli elastici in rilievo sotto il soffice mantello, e con una sorprendente naturalezza di posa, è tra i brani di pittura animalistica più spontanei e profondi avanti l'esordio dell'animalista principe di Venezia: Jacopo Bassano. Ma il cane, nella sua posa vigile e raccolta, è studiato a sè, come l'Apostolo che si spoglia a sinistra, per formar contrappeso al gruppo luminoso di destra con la sua glabra figura di filosofo pensosa nell'ombra; come il giovane dietro il Cristo, brunito, bronzeo, mirabile per la rapidità sintetica del colpo di luce modellatore sulla fronte e l'effetto pittorico dei barlumi che frecciano la veste metallica. Le figure intorno

alla mensa, pensose, assorte, gruppo di antichi savi, sono tra i più rari esempi di potenza ritrattistica e di grandiosità d'aspetto nell'arte giovanile di Jacopo.

Ma strumento principale del dramma è il contrasto di luce e d'ombra, che varia all'infinito: dalla incandescenza del gruppo di Cristo alle vacillanti fiammelle delle figurine nel vano interno; dai colpi violenti di chiaro sull'immagine tenebrosa del giovane che si scalza, alla luminosità alonare che vela come fantasma l'apostolo in distanza, seduto contro una base di colonna: scintille, barbagli, scoppi di luce nell'ombra, contrasti

Fig. 319 — Madrid, Escuriale. Jacopo Tintoretto: *Lavanda de' piedi.* (Fot. Anderson).

di marmi abbacinati e di masse tenebrose dan vita ai volumi disposti con misura calma, con lentezza quasi metodica, entro un limpido vuoto atmosferico. Tanta potenza d'effetto di luce e d'ombra non s'accompagna, come più tardi, all'unità improvvisa dell'insieme: i vari elementi della composizione hanno carattere proprio, ogni immagine ha un suo problema di luce e d'ombra, risolto soltanto per essa; sicchè la scena mantiene il carattere disarticolato, di determinazione del singolo, proprio all'arte romana: gli elementi sono più finiti, più perfetti in sè che nelle opere della maturità.

Luci d'argento, luci fredde marmoree, luci madreperlacee, luci di bianco calcare, luci verdastre di ondine, luci di nubi,

giocano nella risonante ampiezza dello spazio. E agli azzurri vivi delle vesti succedono gli azzurrini opachi delle formelle del pavimento, il verdazzurro delle acque, il velato azzurro del cielo. La gamma del colore, sebbene ridotta a poche note, splende di tutta l'opulenza del tono veneziano.

L'aria invade il loggiato; e la luce di pieno giorno slarga l'ambiente sacro; infonde trasparenza cristallina alla scena,

Fig. 320 — Leningrado, Galleria del Romitaggio.
Jacopo Tintoretto: *Natività della Vergine.*

e indora le vesti verde olivo, imbianca il rosso svanito, inargenta i bianchi. Mai su palco di teatro furon disposti gli attori con maggior calcolo di spazi, e a un tempo con maggiore semplicità. Non ci s'accorge neppure degli episodi realistici di Apostoli intenti a scalzarsi, tanta è nelle figure grandezza, così profondo nella scena il silenzio. Il cane stesso, che è nel centro del primo piano, non distrae dall'effetto religioso. La poesia sgorga dalla realtà, dalla luce, in questo quadro che è un lembo di cielo squarciato dall'anima del Tintoretto impetuosa e profonda. La luce bagna tutte le figure; ma tocca appena i volti

di alcuni Apostoli, velati da tristi pensieri. Si prepara la tragedia. L'azzurro freddo dell'atmosfera l'annuncia.

Vicina di tempo alla *Lavanda de' piedi* all'Escuriale è la *Natività della Vergine* nella Galleria del Romitaggio a Leningrado (fig. 320), con figure mirabilmente modellate e tornite mediante la luce, che dal grande ventaglio delle immagini converge al breve telaro di cielo chiuso tra i vetri d'una finestra nel fondo. Ricordi michelangioleschi sono evidenti nel volto della pia donna che tien fra le braccia Maria e nelle pose a contrapposto, di cui il Tintoretto venezianamente si giova a dispiegare ancora vaste superfici cromatiche; tornano a scintillare luminosi barbagli fra strie di sete orientali nella gonna d'una ancella e nel baldacchino del letto di Anna, ma, più forse che nelle altre opere primitive, in questa calma composizione il Tintoretto raggiunge perfezioni plastiche insuperate, modellando in luminoso risalto il seno e le spalle della donna che allatta Maria.

* * *

Dipinta, per la chiesa di San Marziale, sopra la base granitica dei due Apostoli Pietro e Paolo e di un cumulo denso di nubi, l'immagine ispirata del Santo (fig. 321), in un quadro ove gli angioletti sembrano abbozzati focosamente, a colpi di dita nella creta, dalla mano di un plastico impressionista, il Tintoretto ventenne crea, nel 1548, una delle sue più celebrate opere: il *Miracolo di San Marco che libera uno schiavo dalla tortura* (fig. 322). Il servo giace nudo e disteso, fra spettatori che si ritraggono spaventati; a destra in alto, il signore di Provenza si china sorpreso e sbigottito; a sinistra due curiosi si arrampicano alle colonne; dall'alto, di sbieco, scende come bolide la gigantesca figura del Santo. Fasci di colonne a destra, in rispondenza con la cattedra marmorea a sinistra; una pergola di vite a baldacchino, in alto; il muro di cinta di una villa veneziana nel fondo, con un portale che sembra scolpito dal Vittoria, compongono lo scenario ampio e riquadrato, diverso

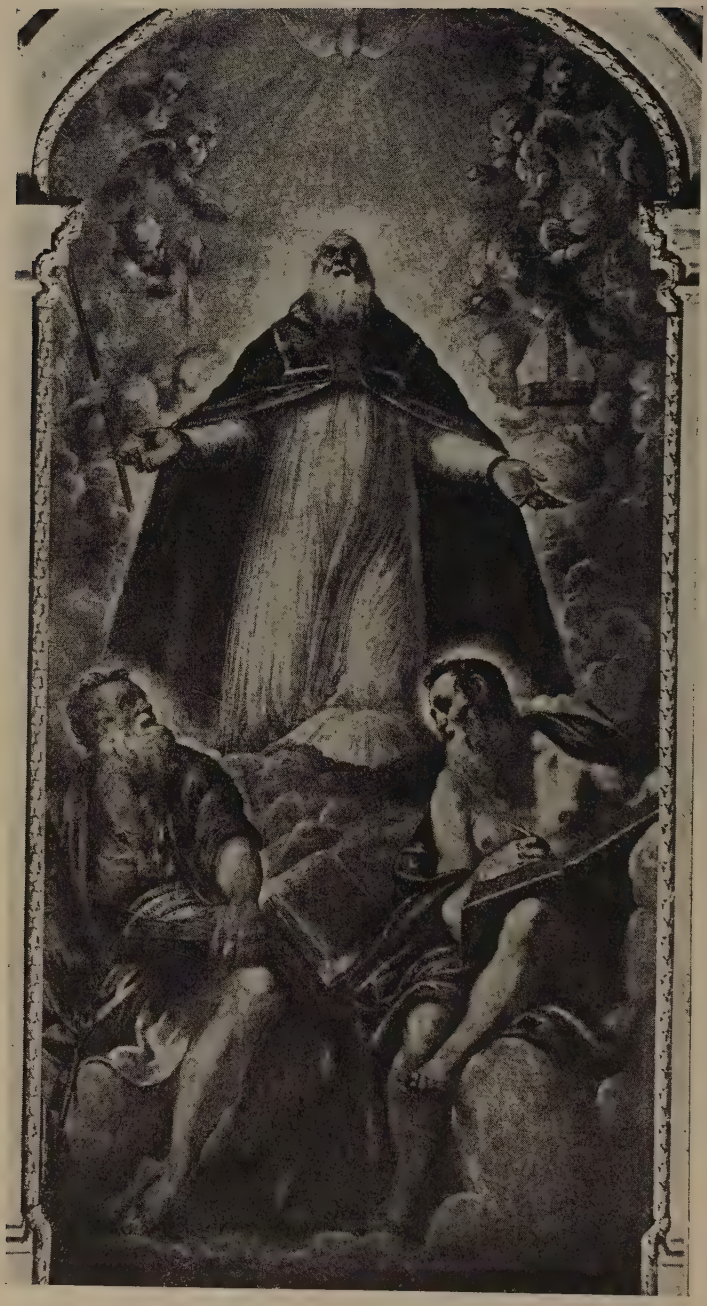


Fig. 321 — Venezia, San Marziale. Jacopo Tintoretto: Pala d'altare.
(Fot. Anderson).

da quelli di Tiziano nella sua fastosità teatrale e nel movimento di masse ottenuto col fascio di colonne. Più ancora che nei quadri precedenti è qui viva l'ispirazione dalle forme di Michelangelo, per lo studio di contrappesi fra il gruppo del signor di Provenza e di un soldato a destra e il gruppo dei curiosi abbracciati alle colonne, a sinistra, spunto romano evidente,

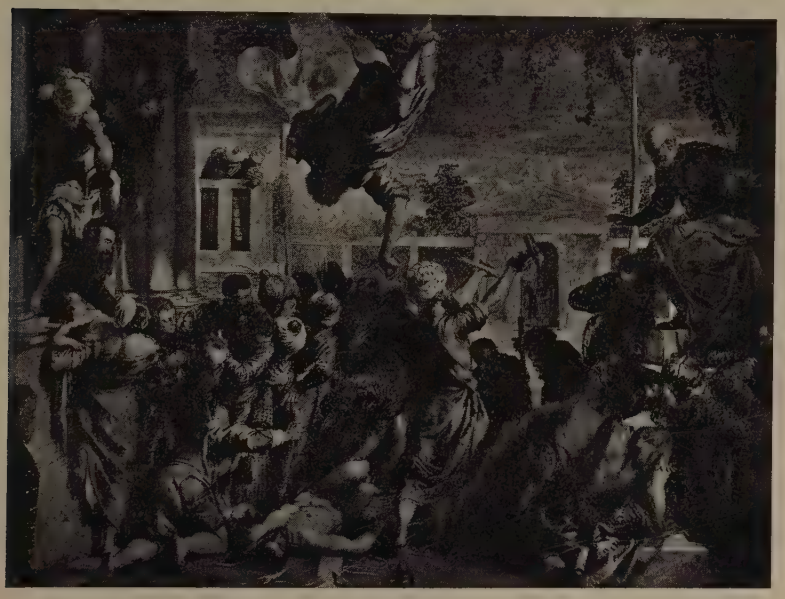


Fig. 322 — Venezia, R. Accademia.
Jacopo Tintoretto: *Miracolo di San Marco che libera uno schiavo dalla tortura.*
(Fot. Anderson).

come per il gioco muscolare dei torsi robusti sotto le maglie dei soldati, per il gigantismo della rombante figura di San Marco, e soprattutto il contrapposto energetico di masse tra la donna a sinistra e il suo fanciullo, indietreggianti in senso opposto. Veramente par che il pennello prodigioso trasfonda la potenza plastica e l'atletico vigore di Michelangelo nelle membra erculee delle due figure, in quelle scapole di donna che sembrano spezzare la fascia tesa delle vesti, come nello

scatto leonino del fanciullo tra le braccia materne, nell'improvviso divaricare del gruppo come di rami piegati da forze opposte sul tronco gagliardo, dalla forza stessa della luce che li investe (fig. 323).

L'effetto di luce e di moto è, più che nelle opere precedenti, violento: il lume, scendendo dall'alto a sinistra, percote la massa degli spettatori e degli aguzzini china sul servo martirizzato, ma il Santo, che scende a capofitto, come nembo di tempesta, dietro il sole raggiante del nimbo, addensa l'ombra nel mezzo della nicchia di figure e vela il corpo del servo. Armati e schiavi seminudi, ai piedi del trono del signor di Provenza, sfavillano dalle cupe armature, dalle maglie intessute di fil di ferro; scacchi e frecce di sole modellan di getto, sinteticamente, la curva di un elmo, falcan di luce un padiglione d'orecchio, come più tardi nelle figure caravaggesche, o traggon ramificazioni argentine dalla seta crespa di un berretto azzurro. In contrasto con la profondità delle ombre, le luci taglienti dei gradi di marmo abbacinati, degli elmi e delle corazze, feriscono l'occhio con violenza fantastica, mentre, seguendo i movimenti del busto agilissimo, il giaco del soldato nell'angolo scintilla come rete ancor umida, mossa dal brulichìo dei pesci guizzanti al sole. Nel fondo, presso il trono, due immagini controluce s'intagliano scure sul marmo terso della piazza, come forbiciate nel nero dell'ombra, mentre, fra esse e l'armigero veduto da tergo, un torso ampio avvolto di calda penombra è certo ricordo dei nudi michelangioleschi nella Sistina. L'oscurità domina l'intera massa dei personaggi a destra, attorno il trono, mentre la luce più viva del tramonto investe le figure a sinistra, sprigionando sprazzi di sole e faville dall'armatura di un guerriero chino, come da incudine che il maglio della luce percota. In questi particolari la gran forza energetica e plastica del Tintoretto poderosamente si esprime, come nella violenza prensile della mano di un manigoldo, le cui articolazioni sembran spezzarsi per la forza dello scatto. Traverso la virtù pittorica del Veneto, che con la luce crea il meccanismo poderoso della scena,

Fig. 323 — Venezia, R. Accademia.
Jacopo Tintoretto: *Miracolo di San Marco* (particolare).
(Fot. Anderson).

l'influenza di Michelangelo qui riappare, come nei motivi di contrappeso indicati e nel movimento tortile del carnefice che, volgendosi verso il signor di Provenza, sovrasta con l'alta figura in luce la folla e divien centro della composizione. Nugolo tra ombra e sole è la figura del Santo, unita alla scena dalle tenebre che la sua vasta superficie addensa sulla cerchia degli spettatori; e il frastaglio del manto rosa acceso, color di sole, la gigantesca aureola trasformata in raggiante disco solare, infondono alla massa cadente istantaneità di bolide che precipiti sulla terra.

Nella gran folla, sono esempi sublimi della potenza di Jacopo ritrattista, ad esempio il gentiluomo che sporge tra le colonne il volto affinato e pensoso, consunto dall'ombra e dall'intensità stessa malinconica dello sguardo, come da un'interna fiamma spirituale; e l'altro in penombra nell'angolo a sinistra, esempio non di trasfigurazione eroica del tipo, ma di abbandono schietto e spontaneo a un brano di realtà, reso da un pennello che sa trasfondere il soffio stesso della vita alle carni appena vizze, alle chiome grige e alla barba arricciata del vecchio, alla placida fisionomia, dipinta in una pasta di colore fluida e morbida, di un giallo biondo. [1]

Il primo esempio di paese nell'arte del Tintoretto è anche uno dei suoi capolavori: *Adamo ed Eva* in Palazzo Ducale a Venezia (fig. 324). Tiziano, nel gran quadro del Prado, figura i progenitori presso l'albero, Eva in piedi sullo sfondo di un cielo avvolto in una bionda caligine estiva. Tutto è gigantesco: gli alberi di tronco possente e larghe frondi, che si levano dal suolo vellutato su nella luce del cielo, e le figure umane, in calda penombra: Adamo dalle membra dorate, tutta nel sole Eva, figlia del sole, dalle membra possenti. Le due figure dominano lo spazio, insieme coi radi tronchi; e sebben lievi, pla-

[1] La forma del quadro è stata alterata dal completamento degli angoli prima smussati. Ed è facile vedere come la stroncatura originale contribuisse all'accentramento della scena verso il punto ove l'azione è improvvisamente interrotta, e perciò a un maggior effetto di movimento.

smate nell'aria, avvolte d'atmosfera, richiamano gli atleti dell'Eden michelangiolesco, assai più di queste d'Jacopo sedute di traverso, in posa instabile e sfuggente, sopra larghe piattaforme di roccia. Adamo appare da tergo, col volto nell'ombra, il corpo in luce, mentre la figura d'Eva tutta s'affusa in una massa di colore vellutato e ricco, quasi rigirandosi intorno al perno del tronco d'albero, in un'atmosfera satura

Fig. 324 — Venezia, Palazzo Ducale. Jacopo Tintoretto: *Adamo ed Eva*. (Fot. Fiorentini, Venezia).

d'oro solare. Per maggior illusione la mano destra aderisce come vilucchio al tronco, e il tronco stesso insensibilmente s'inarca, quasi obbedendo alla pressione lieve della mano. Appena nel dorso virile qualche ondata d'ombra segna l'increspersi dei muscoli, che il Tintoretto aveva con tanta energia rilevati nel *Miracolo di San Marco*; il nudo muliebre, anche più lontano dalle michelangiolesche anatomie, è modellato con mirabile sommarietà pittorica in un tutto tondo perfetto e senza peso. Nella sua pienezza plastica, messa in risalto dalle

frondi cupe che gli formano una grotta d'ombra, il guscio, quasi, da cui fu tratta l'immagine tornita e leggiera, il corpo di Eva, tessuto sulla spola da un raggio dorato di sole, mantiene tutta la leggerezza dell'atmosfera e della luce. Anche il moto sfuggente dei piedi e il gesto rotatorio della mano abbarbicata all'albero contribuiscono a un effetto di sospensione e di conseguente levità atmosferica. Par nasca da quello splendore umano il giardino incantato, fatto di luce, che intorno ai fulgidi corpi spiega una pompa fantastica di erbe dorate, d'alberi a mazzi di piume d'oro, di nuvole a strati sfumati dal fuoco all'oro. Tutto è vellutato, le carni, gli alberi e la terra; tutto s'avvolge in una ricca e fulgida tonalità dorata, che nel corpo muliebre raggiunge il massimo di ricchezza e di splendore. E la luce, che brulica tra le chiome dense degli alberi, tra i madidi capelli di Eva, infonde un movimento acqueo alla corteccia dei tronchi, e par agiti al moto dell'aria le foglie spruzzate di scintille, le ciocche ricciute che scherzano sulla fronte pensosa. Non ha qui, la madre degli uomini, l'occhio raggiante, ardente, dell'eroina di Tiziano nel quadro del Prado; ma l'ombra, che accerchia l'orbita e smarrisce i contorni delle larghe pupille, infonde allo sguardo un'intensità triste, un languore quasi di pianto, come un'angoscia presaga.

Il Paradiso Terrestre non è che luce: trasudano oro le pietre, le fibre della corteccia strisciate dal pennello; stillano oro le frondi. Appena si vede, lontano, un lembo di cielo verdazzurro con fluidi lumi pallidi e una catena di colli turchini. Di quel giardino delle Esperidi, di quel Paradiso di luce, le figure sono il fiore, la luce più brillante, il più intenso fulgor d'oro. Innumeri fibre multicolori palpitano, confuse in una generale nota bionda, nel tronco del melo, che la destra di Eva abbraccia, e che sembra roteare con l'aureo cilindro dell'immagine. E tutto il quadro par una spugna d'oro: alberi, figure, terra, tutto suda oro.

Nel quadro di *Adamo ed Eva* l'effetto di movimento nasce solo dalla mancanza di un equilibrio statico nella posa delle

figure e dal tremolìo delle luci nei capelli, nel paesaggio, sull'accennata muscolatura del dorso di Adamo; ma nel quadro parallelo, raffigurante *Caino che uccide Abele* (fig. 325), esso è la nota fondamentale della scena: il gruppo, turbinante fra nubi di fumo, sopra un fondo affocato, appare come lampo

Fig. 325 — Venezia, R. Accademia. Jacopo Tintoretto: *Caino uccide Abele.* (Fot. Anderson).

nella notte. Le masse cupe degli alberi danno risalto alla ruota delle due figure staccate dal fondo per violenza di luce.

* * *

In questo momento felice della sua giovinezza, il Tintoretto creò il *Ritratto di prelato* nella Galleria Doria (fig. 326), attribuito a Tiziano,[1] impressionante per dignità e profondità di pensiero, come per la morbidezza della luce d'oro che stacca il volto dalla soffocata luminosità del fondo e le aristocratiche mani dall'ombra delle vesti. Filigrane d'oro

[1] V. Prefazione di A. Venturi alla *Guida di Roma* del Touring Club.

tesson le frange della poltrona coperta di velluto rosso, corron tra i variopinti fregi del tappeto e imperlano il campanello posato sul tavolo, richiamando ancora le possenti trame luminose delle opere prime di Jacopo, mentre nella persona l'effetto di luce è largo e sommario come nelle opere della maturità.

Fig. 326 — Roma, Galleria Doria.
Jacopo Tintoretto: *Ritratto di prelato.*
(Fot. Alinari).

Il ricordo del colore di Tiziano, ancor vivo nel ritratto Doria, è chiaro anche nell'immagine di un *Capitano di mare* dell'Hofmuseum a Vienna (fig. 327), squillante per l'armatura sul colonnato del fondo, velata e morbida nelle carni plasmate d'oro fuso. Ma se noi pensiamo ad esempio al ritratto stupendo del duca d'Urbino dipinto da Tiziano in un interno di stanza,

tra clamori d'armi lampeggianti, vediamo subito come il Tintoretto più spiccatamente riveli le sue tendenze di luminista nel dispor d'angolo la figura tra l'angolo della finestra e la teoria sfuggente delle colonne: così che all'acciaio converga la

Fig. 327 — Vienna, Hofmuseum.
Jacopo Tintoretto: *Ritratto di un capitano di mare.*

luce, a raggi violenti e costruttivi, di sbieco e dall'alto. In contrasto con i lampi crudi dell'acciaio, più lieve sembra e delicato l'oro delle carni, più evanescente lo sfondo di paese, dove nel verde fluido marino, sulla diffusa e tremula luminosità dell'onda, vibrano al vento le fiammelle di una galera,

che vola, rapita dal mare, verso l'orizzonte sanguigno. Corre la nave leggiera e indistinta come fantasma nella caligine delle acque, e sulle sue tracce corre il memore pensiero di vittoria che illumina l'occhio del duce.

* * *

Circa il tempo in cui dipinse il *Miracolo di San Marco*, e dunque circa il 1548, il Tintoretto ripetè la composizione a rassegna già adottata per il quadro primitivo di *Lazzaro risorto* nel Museo di Stato a Leipzig, figurando l'*Adultera davanti a Cristo*, ora nella Raccolta Lanz a Mannheim (fig. 328). La folla, disposta a siepe, tien l'intera larghezza del quadro; ma un effetto di accentramento maggiore è ottenuto rinunciando al fondo bipartito di muraglia cupa e di cielo, per aprire tra due ali di muro massiccio, in penombra, la visione della chiesa de' Frari, ricamo aereo di filettature luminose che segna l'asse mediana del quadro. Ai due lati di questo centro, disposti entrambi di sbieco, in continuità prospettica della magica visione di chiesa, si fronteggiano i due protagonisti: Cristo seduto in alto, e vòlto, con gesto di persuasione, all'Apostolo che l'interroga; l'Ebrea in piedi, tagliata come le altre figure all'altezza delle ginocchia, e china, lo sguardo a terra, le mani in abbandono, nell'attesa del giudizio. L'Apostolo interrogatore a sinistra, un guerriero con piglio di minaccia e di sfida a destra, San Giovanni e un popolano, nel fondo, prolungano le due oblique che guidano verso la prospettiva aperta al centro del quadro, e perciò stesso designano, nei due personaggi, i protagonisti. Ma soprattutto li designa il *deus ex machina* dell'arte tintorettesca: la luce, che fluttua e vacilla sopra la folla, tessendo di raggi nel denso velo atmosferico anella di chiome, orli di vesti e pieghe, calotte d'elmi come strani fiori arricciati, mentre colpisce in pieno l'immagine bianca della donna sotto il velo di cristallo e l'ampia veste, e abbaglia il manto azzurro del Cristo, il volto scolorito dal fulgor dell'aureola, raggiante nebulosa di luce. Non guarda, egli, alla donna,

Fig. 328 — Mannheim, Raccolta Lanz. Jacopo Tintoretto: *L'adultera davanti a Cristo.*

come nei quadri di scuola belliniana, o in quello, certo tratto da un esemplare di Tiziano, nella Galleria di Stato a Vienna, ma in direzione opposta, verso un Apostolo che l'ha interrogato; e le tre figure che a Lui più s'accostano, accese da quell'ardente focolare di luce, diventano incandescenti. Pittore visionario sin dalla sua giovinezza, il Tintoretto non colloca il Cristo al livello del popolo che l'attornia, ma più in alto, seduto, e come sospeso, sopra l'ondeggiar della folla, in quel lampo di luce che accentua la sinuosità lampeggiante del gesto. Lieve, rapida, corrusca, la luce commenta il pronto gesto del giudice; fissa e cruda, accompagna l'energica tensione del guerriero indietreggiante nell'angolo a destra; ma ecco che essa piove dall'alto e sembra pesare, con il meraviglioso cumulo delle vesti a campana, più ampie verso il basso, sulla immagine bianca della donna. La luce è il movente spirituale della scena: ondeggiante sulla folla divisa nella sua attenzione, incerta, opprime l'immagine della colpevole; pesa come il fato sulla testa china, sulle spalle grondanti, sulle bianche mani in abbandono. Anche le pieghe lanceolate della veste bianca, a fitti strati di velo, morbidi e grevi, sembran trascinare verso terra il pallido fantasma immobile tra le incalzanti onde della folla.

Nella *Crocefissione* della chiesa dei Gesuati a Venezia (fig. 329), non solo il modellato scultorio dei busti muliebri, ma anche il movimento a contrapposto della Vergine e di Maddalena, indietreggianti, lascia scorgere come l'immaginazione di Jacopo Tintoretto si sia nutrita, in Roma, di michelangiolesche visioni: Tiziano, nel quadro d'Ancona, colloca attorno l'albero della croce tre sole figure: la Vergine, San Giovanni, San Francesco, sullo sfondo di un cielo tragico, fumigante, squarciato da scoppi di lampo; nel quadro dell'Escuriale, innalza il Cristo solo, fra la terra sprofondata nell'ombra e il cielo solcato dalle folgori: in entrambi i quadri, la composizione è ideata con tutta la libertà pittorica del Cinquecento veneto: entro un indeciso paese cupo ad Ancona; a linee fluenti, come disciolte nel velo d'ombra che cala dall'alto, all'Escuriale, Il calcolo

distributivo delle masse è certo più chiaro nella pittura del Tintoretto, e par lontanamente echeggiare toscani ritmi: due

Fig. 329 — Venezia, Chiesa dei Gesuati. Jacopo Tintoretto: *Croce issione.* (Fot. Anderson).

cime tondeggianti declinano in simmetria ai lati della croce, e segnano coi loro pendii la profondità ove s'ingorga il gruppo dei pietosi, trascinato dalla caduta della Vergine. Maddalena in

ginocchio, indietreggiante in contemplazione della croce, contrasta a quel ruinar di corpi con lo slancio del corpo teso, in un effetto dinamico d'origine michelangiolesca. E per forza di contrasto con la gran massa inabissata dei pietosi più sembra giganteggiare il Cristo, greve, massiccio, in un gran nimbo di luce che dietro la croce tutto invade il cielo. Quella gloria di luce che attornia il Martire e fuga le tenebre della morte eleva

Fig. 330 — Parigi, Louvre. Jacopo Tintoretto: *Susanna*.
(Fot. Alinari).

in un mondo irreale, su dalla terra buia, la statuaria immagine del Dio, che par gravi col suo peso sulle figure cadenti, frananti. La croce ampia e cupa, come fissa alla centina del quadro, sorge dal vortice che aggira il gruppo terrestre, in un'aureola sfolgorante di luce, come faro su dallo scoglio che le onde flagellano; e nel contrasto fra la calma divina del Cristo e il turbine che trascina il gruppo della Vergine, tra la pallida luce che invade il cielo e gli stagnanti riflessi verdi che sommergono i colori delle vesti e delle carni muliebri, è la tragica grandezza

della scena. Il nembo di Tiziano si risolve in pioggia di luce, e trasforma il cielo in alone immenso del Martire.

Il paese, vasto, avvolto dal tono in brume d'ombra, serve, nella *Susanna* del Louvre (fig. 330), a sbalzare dal fondo con pienezza di rilievo il nudo femmineo investito da luce; ed è, con la figura della servente china, sgranata d'ombre, quasi correggesca, la parte migliore del quadro, in quel suo intrico di alberi e fiori soffocati d'ombre, velati e leggieri. Tuttavia manca all'opera la fusione dell'elemento luministico con l'elemento formale, così che l'immagine di Susanna sembra staccata dal suo fondo scenico, indipendente da essa, e come tratta, per eccezione nell'arte del Tintoretto, dal fondo decorativo di un arazzo, con alberi, animali e fiori. Un tocco d'argento splende sul velo azzurro notturno di uno specchio d'acque; e brillan d'argento nell'ombra le corolle e il fusto degli alberi, mentre i rossi fosforici intonati all'oro tralucono, soffocati, dalle vesti della servente, e più vivi brillano nella serica massa di un fagiano ai piedi di Susanna. Tutta in penombra morbidissima è la figura dell'ancella china; ma un raggio di sole, che falca l'orlo del velo sulle spalle, è nel quadro l'accento più acuto di luce.

Più alto sale il Tintoretto con la *Danae* (fig. 331) del Museo di Lione, vicina di tempo alla *Susanna* del Louvre. Ivi il nudo bellissimo, bagnato di luce, si fa nicchia d'ombra di un baldacchino di seta rossa costellato d'oro dalle monete e corso di fiammee spiralette. Distesa, in linea obliqua, entro la penombra della stanza, la forma elegante s'avvolge d'aria e di splendore, come sospesa nel vuoto, lunga e leggiera. Riflessi d'acque verdognole cadono sulle carni con rosei riverberi; tutte le tinte svaniscono, attorno: il rosa della cortina e il verde della coltre si estinguono, per dar valore al nudo penetrato di luce; solo nella gonna della servente, disposta lungo un'obliqua parallela a quella di Danae, s'accende un rosso di fiamma, come riflesso del cielo che dardeggia fuoco sulla terra. Sul davanzale della bifora si bilica un liuto, che forma, con la sua direzione obliqua, legame tra le figure e il fondo, e tutto s'indora alle fiamme del

tramonto. Così interrotto dalla cornice, sospeso tra il lussuoso interno e il paese lontano, lo strumento musicale aggiunge una nota di eleganza e di delicato lirismo a quella nostalgica distesa di piani sotto l'ultima luce del giorno.

Correggio del mito di Danae nasconde il tema volgare; e lo stesso Tiziano lo vela, calando ombre sulla vecchia, mentre qui Danae e l'ancella raccoglitrice si guardano, si consultano: il simbolo è dimenticato per amore di realtà. Ma la bellezza del nudo luminoso e del generale effetto di luce trasfigura il tema volgare. Danae, non distesa sul letto come la rappresentarono Correggio e Tiziano, ma sospesa in linea obliqua, secondo suole il Tintoretto, traversa come vivo raggio l'atmosfera vibrante dell'interno.

Lo stesso tipo muliebre col volto affilato e il nudo di flessuosa lunghezza parmigianinesca si rivede nel *Concerto di donne* (fig. 332) della Galleria Statale a Dresda, una delle quali ripete dal quadro di Lione la scivolante obliquità dell'atteggiamento. Le sei figure sembrano, pur stando sedute, seguire un ritmo di musica, nel curvarsi, nell'atteggiarsi, nell'indietreggiare componendo corona. Il Tintoretto violento delle *Crocefissioni* qui si abbandona a modular cadenze di corpi, e ad accompagnare con passaggi di luce e d'ombra insolitamente vaporosi e leggieri il ritmo della danza e del suono. A un tempo, le immagini si allungano, flessuose; piegano ad eleganze parmigianinesche. La figura veduta da tergo è un miracolo di flessibilità lineare e dolcezza di lume.

Qualcosa ancora ci richiama i lampeggianti gruppi decorativi degli affreschi parmigianineschi, nel gruppo dei *Santi Ludovico, Margherita e Giorgio* (fig. 333) col bianco destriero. Le tre immagini, e l'altra, in rigido appiombo, di San Ludovico, si presentano fra i pilastri di un loggiato a cornici semplici, riquadrate. Il piano orizzontale della cornice serve di base alle figure, che da esso s'innalzano e grandeggiano sul fondo verdastro e biondo di cielo e di nuvole. Il paese, un altopiano arido, che fa pensare ai brulli sfondi michelangioleschi addolciti dalla

Fig. 331 — Lione, Museo. Jacopo Tintoretto: *Danae.*

Fig. 332. — Dresda, Galleria di Stato.
Jacopo Tintoretto: *Concerto di donne ignude.*

morbidezza del pennello veneziano, poco s'innalza dalla base marmorea, sicchè il cielo immenso, velato di nuvole, forma parete alle figure, da esso balzanti per forza di lume e d'ombra,

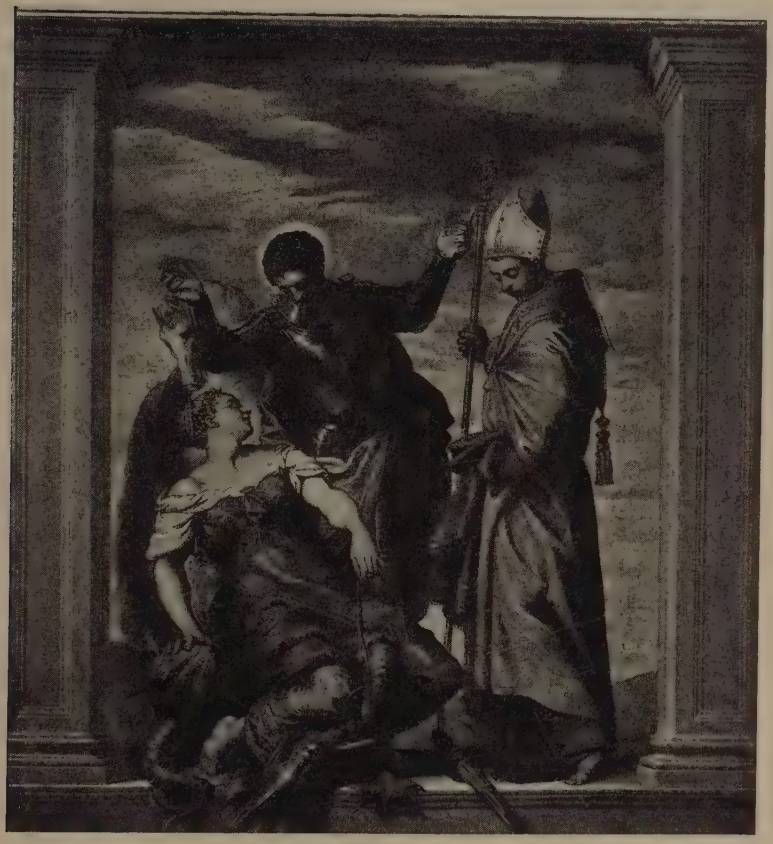


Fig. 333 — Venezia, Palazzo Ducale.
Jacopo Tintoretto: *I Santi Ludovico, Margherita e Giorgio.*
(Fot. Anderson).

intensamente. Nota luministica di tutte più alta, l'immagine di San Giorgio, con le braccia piegate ad angolo, quasi in simmetria, e il busto chino verso la Santa a cavalcioni del drago, risalta dal fondo per l'aureola nebulosa e il vello bruno della chioma: i lampi della corazza, acuti come lame, squillano nel soffo-

cato ardore del cielo. Sporge il drago dalla cornice del quadro con effetto illusionistico; e i due eroi vincitori del mostro, col grande cavallo bianco, formano un gruppo statuario, una massa balenante e rocciosa sul fondo di cielo. La semplicità quasi fredda delle cornici architettoniche, basse e lisce, aggiunge valore al movimento pittorico del gruppo, alla ricchezza delle luci filettate sulla veste di Santa Margherita, scagliate a colpi veementi sull'armatura di San Giorgio, e di un subito raffreddate nel piviale del Santo Vescovo, che, in funzione architettonica di pilastro, frena d'un tratto lo slancio del triplice gruppo. Formosa quanto le donne del Palma, ma di una struttura scheletrica ben più robusta e potente, la Santa inoltra come una Galatea michelangiolesca, con un energico indietreggiar del busto. Ma soprattutto la vita mostruosa del drago nelle vertebre snodate, nel rostro adunco e in quell'artiglio fogliaceo che abbranca la cornice di base, rispecchia il valore energetico infuso al pennello tintorettesco dalla visione di Michelangelo a Roma.

Fa riscontro, nell'Antichiesetta di Palazzo Ducale, al quadro dei *Santi Giorgio, Margherita e Ludovico*, il quadro coi *Santi Andrea e Girolamo* (fig. 334), di magnifica imponenza statuaria. Sant'Andrea, grande e rigido come scultura del Vittoria, nel suo ieratico atteggiamento di reggicroce, si presenta con impersonale maestà di simbolo a San Girolamo penitente, che dall'ombra della roccia fissa il volto faunesco, l'intento sguardo, al sacro legno giganteggiante sul mondo. Il moto, la vita stessa, son sospesi in quell'estasi; e Sant'Andrea, sostegno della croce immensa che sconfina dal quadro e par tendere all'infinito, torreggia sulla scena con la fantastica grandezza di un'apparizione che dalla terra s'innalzi smisurata nel cielo.

L'evidenza scultoria di queste due immagini divise a dittico dalla croce riappare, con effetti, non più di stasi monumentale, ma d'impetuoso movimento, nei gruppi d'*Evangelisti* della chiesa di Santa Maria del Giglio, che staccano dal fondo, tra vortici di nuvole, come rocce miracolosamente sospese nel vuoto

atmosferico. Per la prima volta qui appaiono le nuvole fantastiche del Tintoretto, cumuli di tenebre orlate di sole.

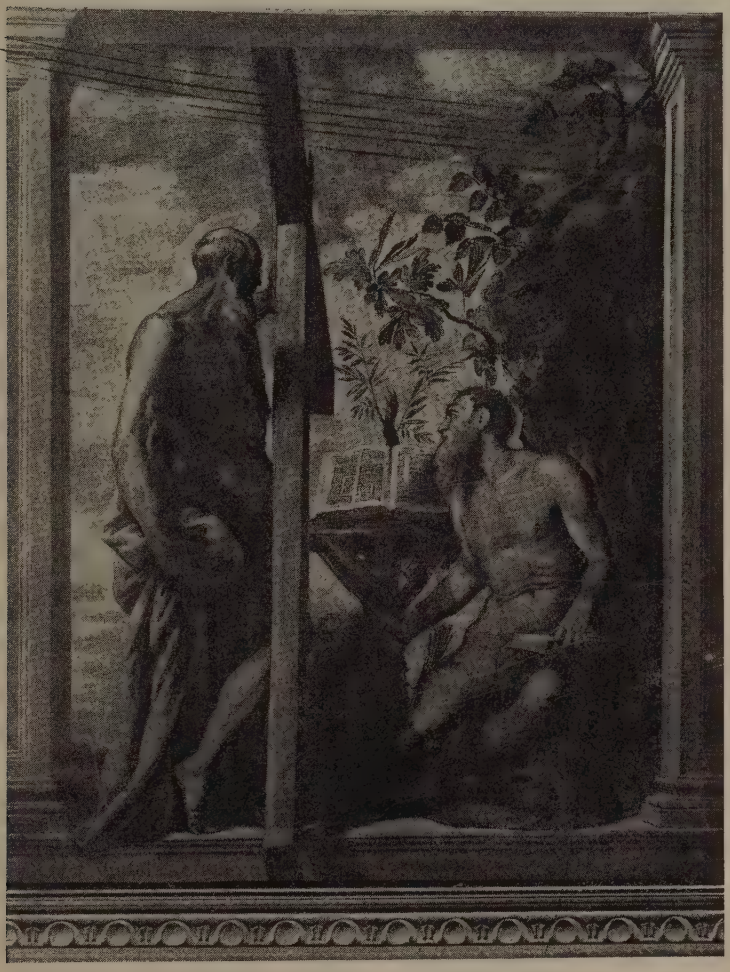


Fig. 334 — Venezia, Palazzo Ducale.
Jacopo Tintoretto: *I Santi Andrea e Girolamo.*
(Fot. Anderson).

S'innalzano, esse, dal basso, e forman fluide scogliere, cui puntella con michelangiolesco vigore una gamba il gigante *San*

Marco (fig. 335), stupenda figura, scolpita a zig-zag di lampo da colpi di luce. Sospesa sull'abisso, l'immagine tempestosa par scocchi dall'ombra fonda delle occhiaie la folgore del pensiero. Le ciocche uncinate ricadono sulla fronte come penne d'aquila, e un solco di luce sullo zigomo sembra l'impronta modellatrice fulminea di un dito divino. Sotto le due immani figure sospese in periglioso equilibrio, colte dal pennello come nell'improvvisa luce di un baleno, affondan le tenebre; ma intorno alle teste aureolate s'apre una fuga di luce nel cielo tenebroso.

Diversa la concezione dell'altro gruppo (fig. 336), ove le due immagini non oppongono resistenza al movimento aereo, ma si lasciano scivolare lungo un pendio di nuvole, come sospinte dalla corrente di luce che l'angelo bianco sprigiona. San Luca e l'angelo costruiscono, in ripido pendìo, la diagonale del quadro; lungo un'obliqua parallela è San Matteo: un libro abbacinato divide le due grandi figure che si fronteggiano, una testa calva tutta nella luce, l'altra irta e fosca; un volto nelle tenebre, incandescente l'altro che lo fronteggia; e fra le tenebre delle nubi e l'oscurità del cielo, le due immagini si librano come per miracolo nel vuoto, sull'orlo di un cratere di luce sfiorato dall'angelo bianco, lieve apparizione, splendore divenuto forma. Dal fondo tenebroso egli stacca con perfetta realtà di rilievo, ma l'eterea leggerezza del moto, la luce delle forme incandescenti, le vesti a bianche ondate, la fiamma pallida delle chiome, l'ala, l'aureola, ci fanno sentire come la celeste visione nasca, nella sua plastica pienezza, dall'aria; si libri nell'aria, più di essa leggiera, portando con sè, nella soave cadenza della persona, inclinata a lambir, come fiamma, l'orlo dell'abisso, la luce che s'approfonda dall'alto e s'apre una via fra argini tenebrosi. Figlia della luce, ardente di propria fiamma, come accesa face, la bianca immagine fuga le tenebre che dietro lei s'addensano nel cielo.

La sublime imponenza plastica di queste moli corporee corrusche tra l'ombra si unisce a un effetto folgorante di luce per creare una delle opere più profonde e più avveniristiche in tutta l'arte del Tintoretto, il *Pax tibi Marce* nella Galleria

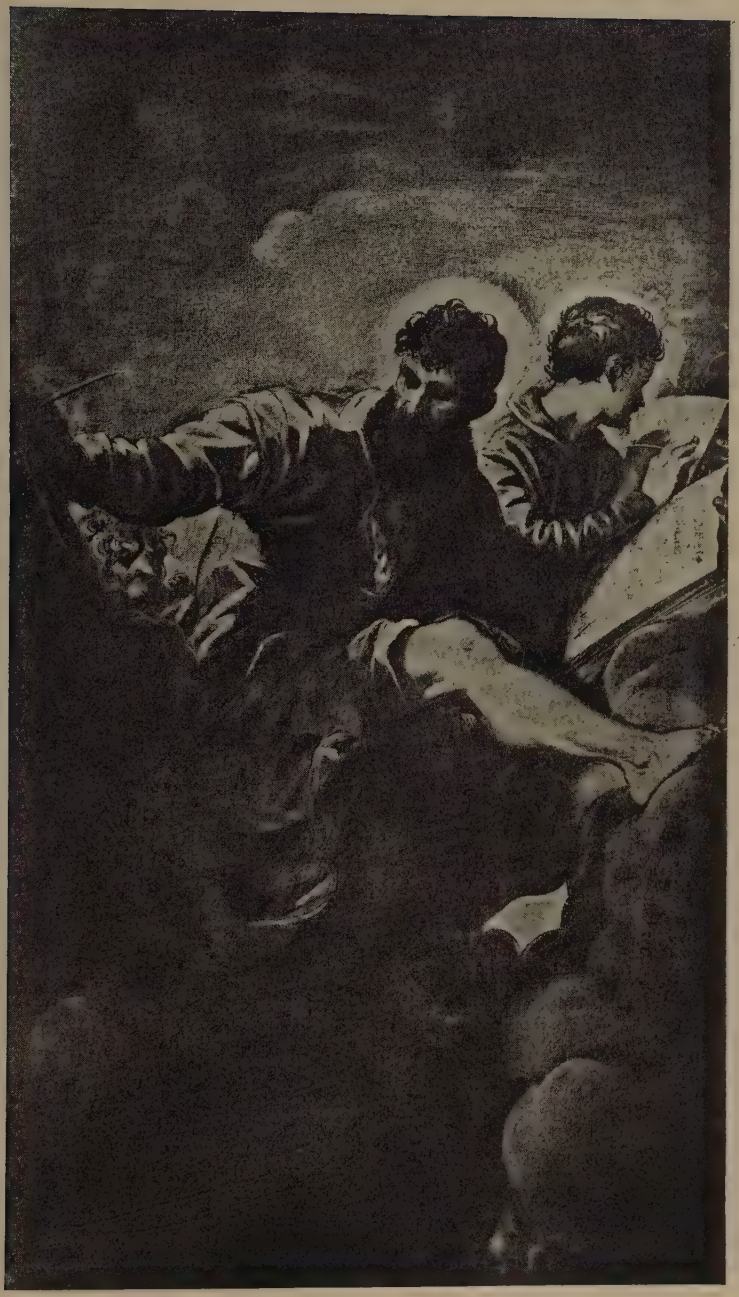


Fig. 335 — Venezia, S. Maria del Giglio. Jacopo Tintoretto: *San Marco.* (Fot. Alinari).

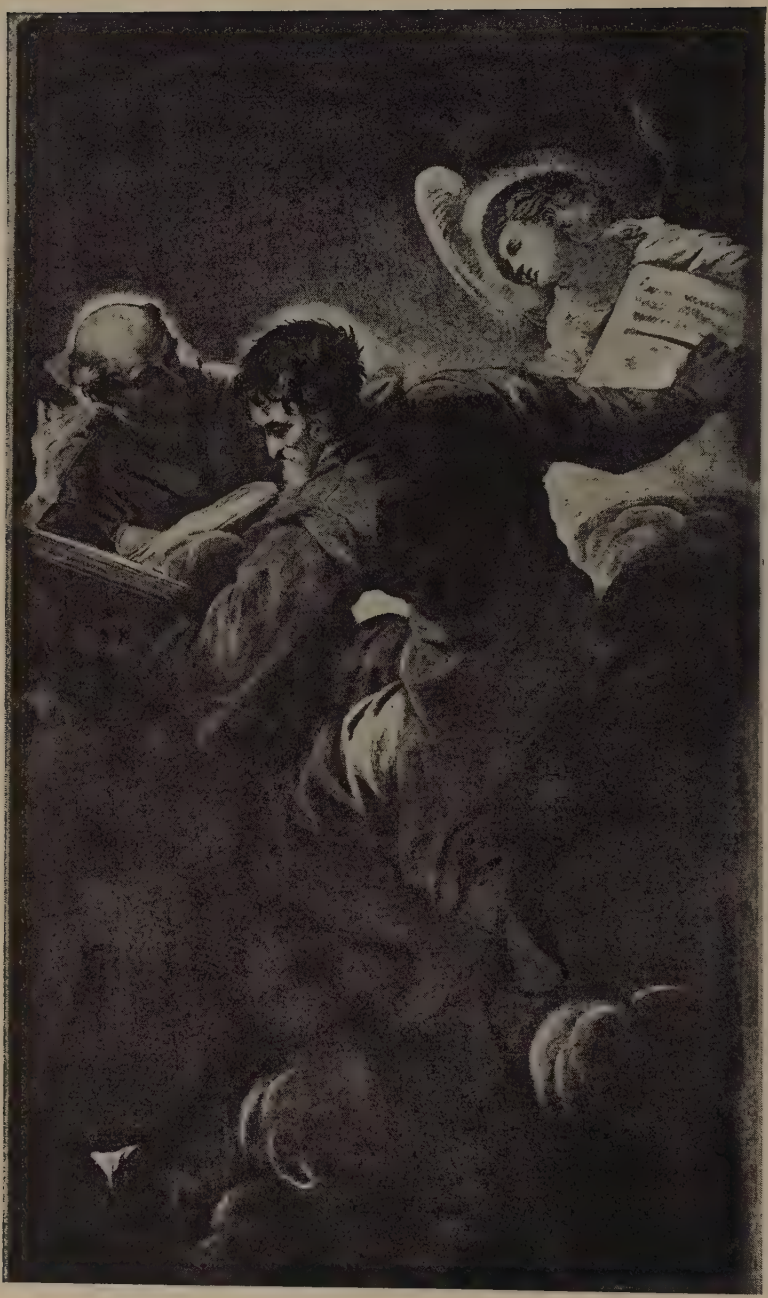


Fig. 336 — Venezia, S. Maria del Giglio.
Jacopo Tintoretto: *San Luca e San Matteo.*
(Fot. Alinari).

di Venezia (fig. 337). Galleggia una barca in primo piano, col Santo dormiente fra tre compagni, nel mare in burrasca irto

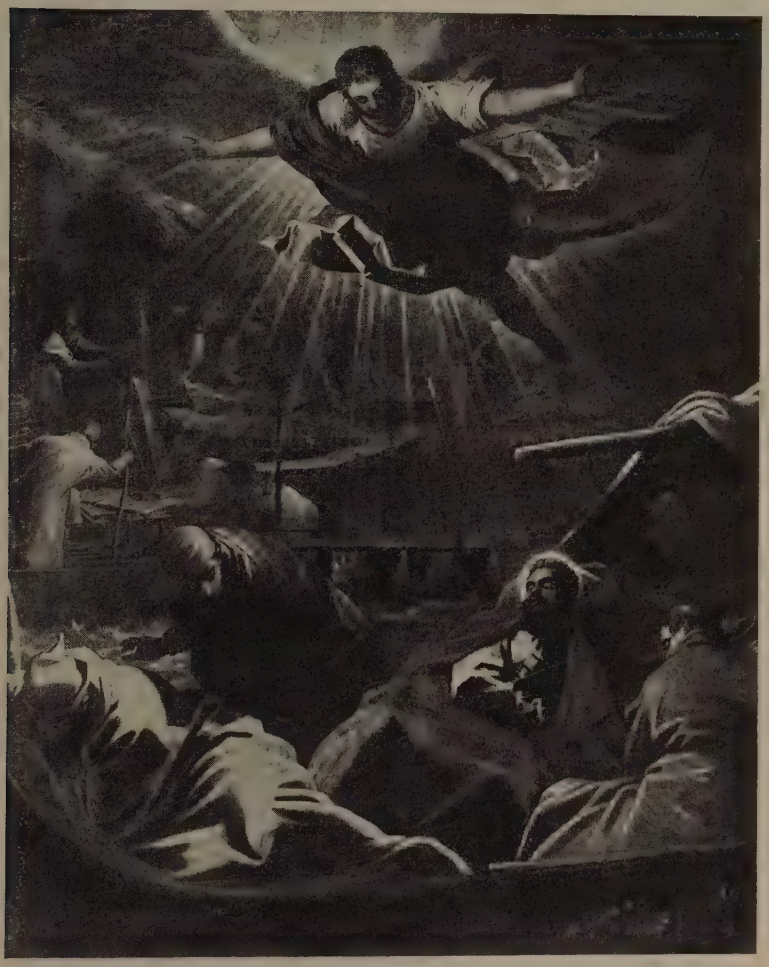


Fig. 337 — Venezia, Galleria. Jacopo Tintoretto: *Pax tibi Marce.*

di seghettate criniere; in un caos appaiono, dietro il diaframma di raggi che circonda l'Eterno, barche e figure affaccendate, come tra rottami di naufragio, in una luce fioca e sinistra. Ed ecco, entro la nube rossa del manto, a braccia spalancate, la

figura del Cristo incomber dall'alto come nube fiammea, tra le funebri luci della tempesta, sospesa sopra un nimbo raggiante, immenso. La luce, che dall'alto piomba in strali di fuoco sulle figure annicchiate nella barca, dormienti un sonno agitato dalla sorda ira del mare, fissa i moti delle cose nello spazio corrusco: le irte lamiere delle onde, come i zig zag fulminei delle vesti di denso velluto, le grandi moli corporee del Cristo e di Marco tra i suoi compagni. La sua violenza creatrice sbalza dal fondo tenebroso del mare i larghi sintetici volumi scolpiti dall'ombra, e trae grida laceranti dai gialli e dagli azzurri, soprattutto dal rosso igneo della veste di Marco.

Di rado il luminismo del Tintoretto ebbe funzione costruttiva grandiosa e sintetica come qui, dove squadra e semplifica i volumi dei corpi sotto lo spessore dei drappi tormentati da un pennello lampeggiante come quello di Domenico Theotocopuli. E la figura di giovane presso il Santo, veduta quasi da tergo, davvero ci richiama i contorni del Greco, crudi, angolosi nel loro fulmineo zig zag.

Più disfatte da luce sono le forme in un'altra opera di questo tempo: l'*Annunciazione* della Raccolta Otto Lanz ad Amsterdam (figg. 338), in due pannelli, con figure disposte lungo la diagonale del quadro, rapidamente modellate in una pasta di colore densa e velata dalla calda luminosità del tono. Il velo niveo della Vergine, il volto con lineamenti oblunghi e scultorii, d'impronta michelangiolesca trasfigurata dalla morbidezza del color veneziano, le chiome crespe e lievi, le mani intrise d'oro, avvolte in un'atmosfera vellutata e vibrante, traggon bellezza non dalle linee, ma da un'interna luminosità raggiante. Più forte s'addensa l'ombra sulla figura di Gabriele; più intense a contrasto balenano i riflessi nelle chiome inanellate, sul volto chino, sulle ali a scrosci di luce. Davanti alla Vergine raccolta sulle pagine del libro di preghiere, l'angelo, come raggio che d'un subito rompa le ombre di un'atmosfera tempestosa, folgora le parole dell'*Ave*: alza la mano come per lanciare un comando, e sembra che le ali stesse accompagnino la voce imperiosa.

Fig. 338 — Amsterdam, Raccolta Otto Lanz. Jacopo Tintoretto: *Annunciazione.*

I lineamenti michelangioleschi dell'Annunciata e di Gabriele ci appaiono trasformati, impiccioliti, nella *Samaritana al pozzo*

Fig. 339 — Firenze, Galleria degli Uffizi. Jacopo Tintoretto: *Cristo.* (Fot. Alinari).

della Galleria degli Uffizî (fig. 339-340), anch'essa divisa in due campi, con figure convergenti disposte sulla diagonale, staccate dall'ombra del fondo per misteriose incandescenze di stoffe, di

profili acuti, di grandi occhi febbrili. Il busto della donna s'appoggia a un secchio, particolare di natura morta ricco d'effetti

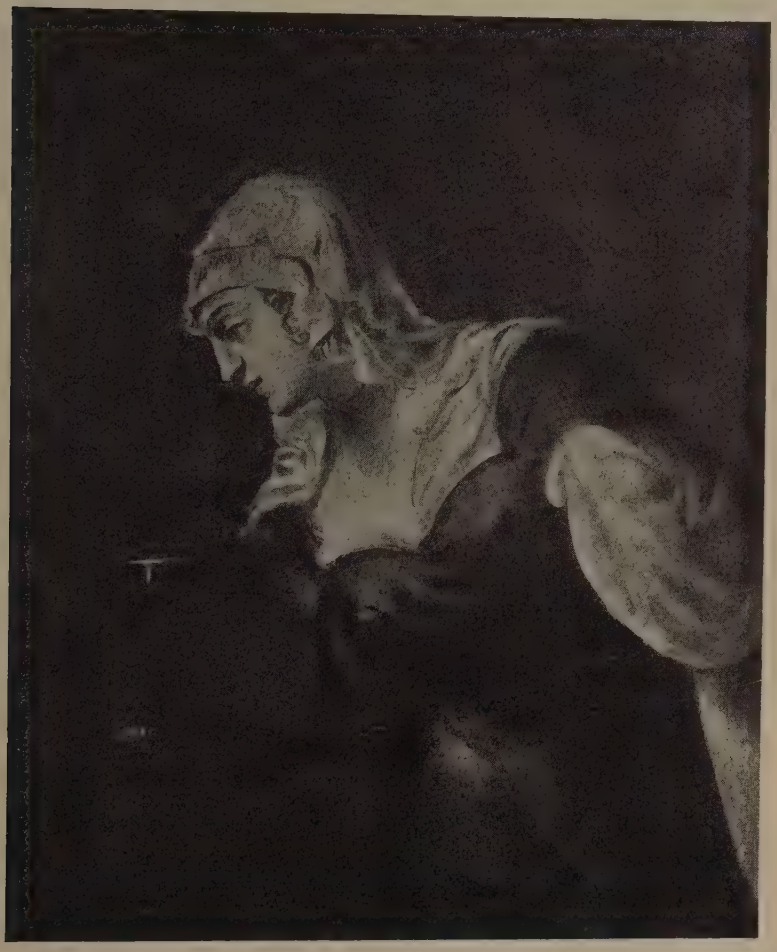


Fig. 340 — Firenze, Galleria degli Uffizi.
Jacopo Tintoretto: *La Samaritana al pozzo.*
(Fot. Alinari).

pittorici nel legno fasciato da un tenue velo di luce, e nei lampi che scoccano, violenti e brevi, dai cerchioni d'acciaio. La figura del Salvatore stacca dal fondo per la frangia di fosforo

che segue il contorno della testa e del busto, e par diffonda in luce la parola sgorgante dalle labbra schiuse.

Nella *Cena di San Simeone Grande* (fig. 341), a Venezia, il Tintoretto, che nel quadro primitivo di San Marcuola, pur elevando uno scenario altisonante d'arcate ombrose, si era attenuto alla linea tradizionale di composizione, costruisce lo spazio con la diagonale del tavolo, prolungata da una figura di servo che si sporge dall'intercolunnio di un chiostro aperto ad approfondire la sala. Per la prima volta egli fa del *Cenacolo* un tema di *notturno*, valendosi della luce di un candelabro muranese per diffonder nell'ombra una nebbia fosforescente, vellutata e soffice, di schietta eredità giorgionesca. Ma dall'alto piomba il chiarore sulla figura del Cristo, fissandola nel gesto della mano sospesa, della mano sottile, che parla con le dita spiegate, mentre il volto immobile raggia nell'ombra. Di Giovanni si vede solo il lampo di una manica nel riverbero delle candele, mentre i due Apostoli sconvolti, al lato opposto della tavola, meno direttamente colpiti dal riflesso, appaiono in una caligine luminosa, più soffocata, più instabile, inquieta come le loro anime vibranti in uno scatto d'indignazione. L'ombra s'addensa sulle figure a pie' di tavola, sbalzate dal fondo tenebroso con la grandezza plastica di certe immagini nei *notturni* savoldiani, mentre un getto di luce scolpisce la statuaria ancella con l'anfora, tesa all'indietro in uno scatto irrigidito di toscana cariatide.

Nel quadro di San Marcuola, minutamente era disegnato il tempio immenso e vuoto nell'ombra; qui le gradazioni di luce, che a vicenda velano, scolpiscono, attenuano, affozano, traggon dalla variazione infinita dei particolari l'unità della scena. Il dubbio impietra i due Apostoli a pie' di tavola, fissi in un contrapposto d'ombra e luce violento, mentre l'angoscia consuma il pallido volto di un altro seduto nel fondo, smarrito in un velo di luce; intorno all'Apostolo più lontano, annichilito, immobile, in un tragico isolamento di dolore, la luce, più fioca, diffonde un'atmosfera di oppressione e di lutto. Ma

ecco la figura di Giuda, nel rapido indietreggiar sullo scanno, colpita in pieno dalla rivelazione divina, torcersi ardendo come in un crepitante guizzo di fiamma infernale. La misteriosa dolcezza dell'ambiente vellutato d'ombre accompagna, coi suoi lenti trapassi di tono, come di una larga e malinconica sinfonia, lo scoppio delle luci sulle figure, il tumulto dell'emozione negli animi.

Quando, per la chiesa della Madonna dell'Orto, il Tintoretto dipinse, sopra un'immensa tela di venticinque metri d'altezza,

Fig. 341 — Venezia, Chiesa di San Simeone. Jacopo Tintoretto: *L'Ultima Cena.* (Fot. Naya, Venezia).

la *Fine del mondo* (figg. 342-343), ebbe certamente nel pensiero la composizione michelangiolesca del *Giudizio*, da cui trasse l'idea dei due blocchi di Santi e d'angeli in alto, e la figura di San Lorenzo che guarda giù verso la rovina. Ma i gruppi del Fiorentino, massicci, compatti, scultorei, composti d'immagini rocciose, si mutano in nugoli carichi di tempesta; e tra i due nugoli lacerati s'avventa una pioggia di luce a strali; scroscia in vertiginose cascate verso l'abisso, con la fiumana delle acque, la fiumana dei corpi. La composizione di Michelangelo è una ciclopica architettura di massi sospesi ed equilibrati per

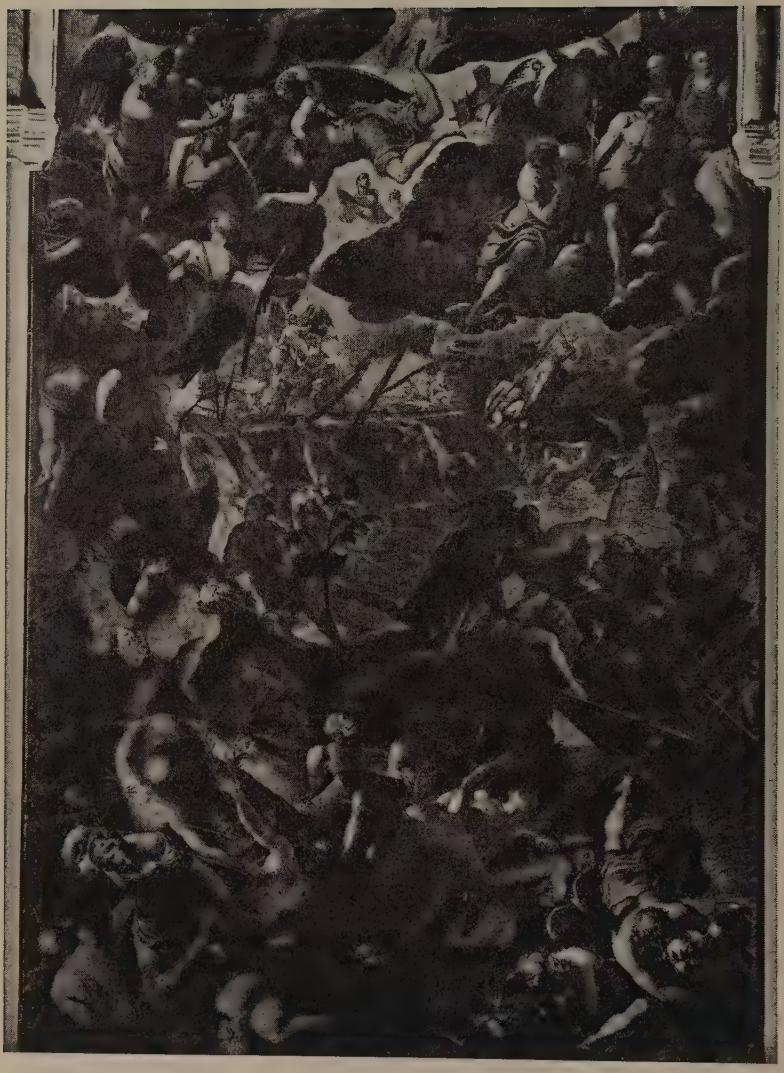


Fig. 342 — Venezia, S. Maria dell'Orto. Jacopo Tintoretto: *La fine del mondo.* (Fot. Anderson).

Fig. 343 — Venezia, S. Maria dell'Orto.
Jacopo Tintoretto: *La fine del mondo* (particolare).

miracolo di contrapposti sul vuoto azzurro fosforico del cielo; la composizione d'Jacopo conduce a un effetto di vertigine. La cascata dei nudi precipita, travolta da un turbinoso ruinar d'acque, lungo la diagonale del quadro, dal gruppo balenante degli arcangeli verso una spaventosa profondità d'abisso. Altre correnti, indicate dal gruppo dei Santi a destra, in alto, da un gruppo macabro di risorti a sinistra, in basso, s'incrociano con questa vertiginosa, e le figure, in direzioni contrastanti, aumentano l'impressione di bufera, di disordine d'elementi, di terrore. Luci e ombre completano l'effetto: ombre negre, infernali, luci d'uragano, a sprazzi. I due blocchi in alto, di nuvole, angeli e santi, s'addensano come orridi nembi da cui sia scaturita la furia delle acque; e la barca di Caronte, carica di dannati, s'inabissa nell'ombra, trascinata dalla corrente infernale. Corpi e acque si confondono insieme nella cascata che precipita dall'alto: e sebbene la potenza del Tintoretto non sia certo espressa nel suo maggior grado da questo spettacolo di alluvione e di rovina, la tela di Santa Maria dell'Orto ne riflette la vertiginosa fantasia.

Un ricordo di Michelangelo, e particolarmente del *Giudizio universale*, è chiaro anche nel quadro della stessa chiesa raffigurante l'*Esaltazione della Croce* (fig. 344), composto di due oblique parallele: la Croce con un grappolo d'angeli, San Pietro indietreggiante nell'angolo. È una visione di luce proiettata dal sacro legno su tutto il fondo di cielo, e dal cielo sugli angeli, che si vedono in trasparenza come velati da raggi di cristallo; le ali di uno tra essi, filate in vetro prezioso, lasciano apparir spalle e braccio come traverso uno specchio. L'intero valore dell'opera è in quella vibrante radiosità d'etere che avvolge i colossali angeli e il fondo, in opposizione all'ombra di una figura controluce e a quella della croce stessa, levata in trionfo nei cieli.

Nel dipingere l'*Adorazione del vitello d'oro* (fig. 345), il Tintoretto si è studiato di togliere ogni velo al simbolo, rappresentando gli uomini assetati di ricchezza, adoratori della ricchezza,

Fig. 344 — Venezia, S. Maria dell'Orto.
Jacopo Tintoretto: *Esaltazione della Croce.*
(Fot. Anderson).

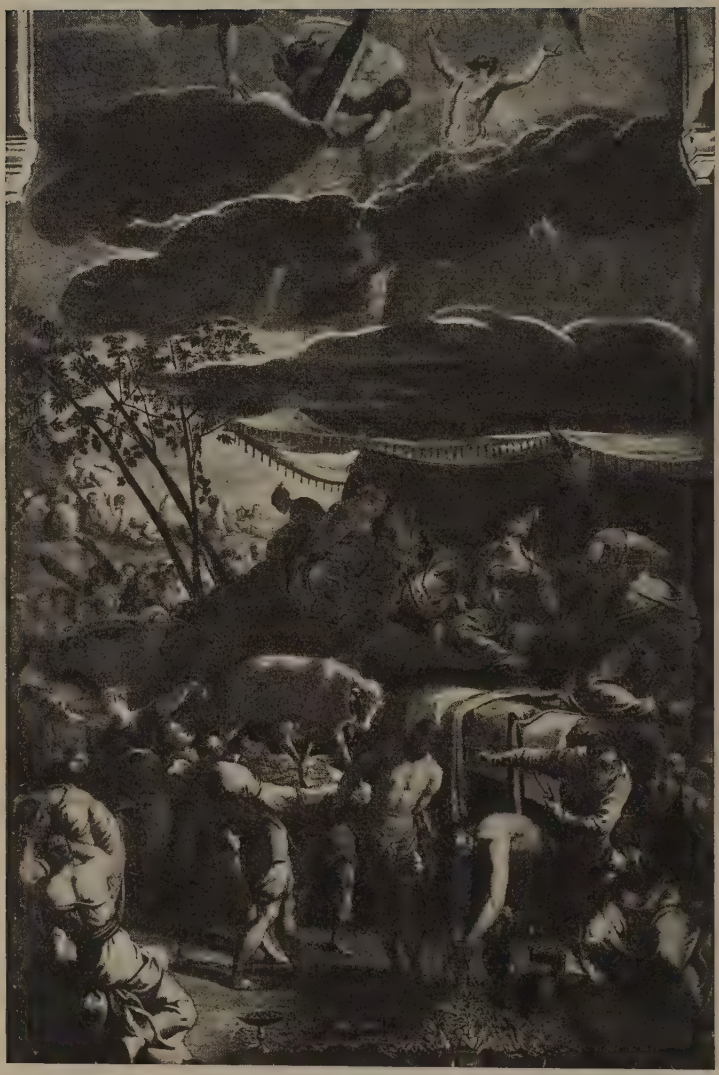


Fig. 342. — Venezia, S. Maria dell'Orto.
Jacopo Tintoretto: *L'Adorazione del vitello d'oro.*
(Fot. Alinari).

affascinati dal prezioso metallo: i baccanali del dio Oro. Mentre sopra le nubi del Sinai Mosè spettrale, abbozzato a contorni di lampo come una figuretta del Greco, manda un grido verso la luce divina che ferisce le dense tettoie di nuvole e s'avventa a strali dall'alto, sulla terra appare l'umanità abba-

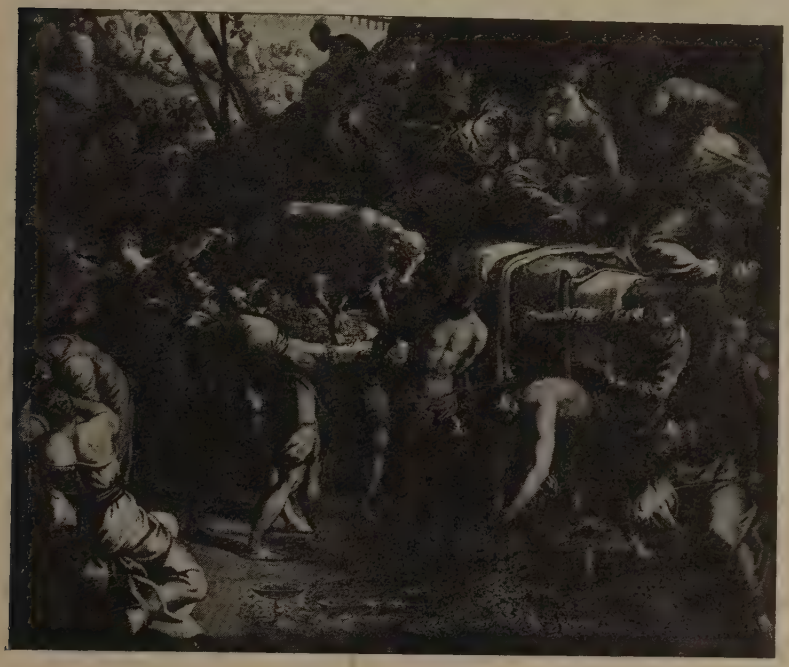


Fig. 346 — Venezia, S. Maria dell'Orto.
Jacopo Tintoretto: *L'adorazione del vitello d'oro* (particolare).

cinata dal fulgore dell'oro: ovunque monili, donne che s'abbandonano sotto i padiglioni, uomini che portano in trionfo, sopra una base d'offerte, il vitello d'oro, danzatrici al seguito dell'idolo, figure intente a riempir sacchi d'oro e di gemme (fig. 346). La festa degli ebbri dell'Oro, sfolgoranti di luce, si svolge all'ombra del Sinai, sotto la minaccia delle nuvole orlate da lampi, disposte a strati, con ritmo grave, che si ripercuote nel basso, lungo la scalinata delle figure.

Anche più solenne la composizione luministica del *Martirio di San Paolo* (fig. 347), ove il Tintoretto rinuncia alla ricerca dell'effetto di movimento, d'improvvisazione drammatica, per offrirci una visione di serenità ultraterrena. Il santo in ginocchio, immobile, ci nasconde il volto fisso nel gran chiarore del cielo; e invece del volto noi vediamo la sfolgorante luce del nimbo stamparsi sul fondo di sole e vincerne lo splendore. L'immagine, resa così impersonale, lascia agire l'attor vero della scena, la luce; anche il gesto veemente del carnefice, che sta per vibrare il colpo, sembra sospeso, e l'angelo scende senz'impeto, senza sforzo, come sospinto dai raggi dell'immenso diaframma solare, frapposto tra il Martire e le nubi. Un'aria di tempesta arrotola i nugoli e il manto del carnefice; e suscita dai petali crepitanti di un fiore, dai tentacoli d'idra delle pieghe di un drappo filettato di luce, una vita mostruosa, spasmodica, che accentua la divina calma del martire. Attorno freme la tempesta, ma par che la serenità della luce raggiante ne trattenga i furori. Le immagini del carnefice e dello stesso San Paolo sono qui secondarie, personificazioni astratte, più che soggetti reali: e l'impressione immensa del quadro nasce dall'immensità di quel vuoto atmosferico folgorato di sole.

* * *

Nell'aprile del 1559 fu pagato al Tintoretto un acconto per la *Guarigione del paralitico*, nella chiesa di San Rocco (fig. 348): opera spettacolosa, rigurgito di folla in tumulto entro uno spazio angusto, fra squilli acutissimi di luce. Il loggiato a tre aperture è coperto da un basso e cupo soffitto, che grava con la sua ombra sulla massa delle persone incalzanti, roteanti intorno a Cristo. Stupore, ansia, desiderio, tutto ha per centro il Taumaturgo, entro lo spazio soffocato, angusto in rapporto a quella gran folla assiepata, traboccante dalle cornici con effetto illusionistico già tentato dal Pordenone. Schiacciate dal soffitto pesante, compresse dal piccolo vano, le immagini corrusche si accavallano, s'incalzano com'onde; e una di esse,

Fig. 347 — Venezia, S. Maria dell'Orto.
Jacopo Tintoretto: *Martirio di San Paolo.*
(Fot. Anderson).

gigantesca, fuoresce dalla colonna di limite con l'arco del corpo indietreggiante; nei campi laterali del trittico, penzolan gambe fuor della cornice, si protendono busti, mani percosse da colpi di luce crudi, quasi spasmodici. Il dolore, l'ansia, l'affanno, gridano intorno a Gesù, incalzano il Medico divino; e più incalzano dai lati del trittico, dove gli infermi avanzano

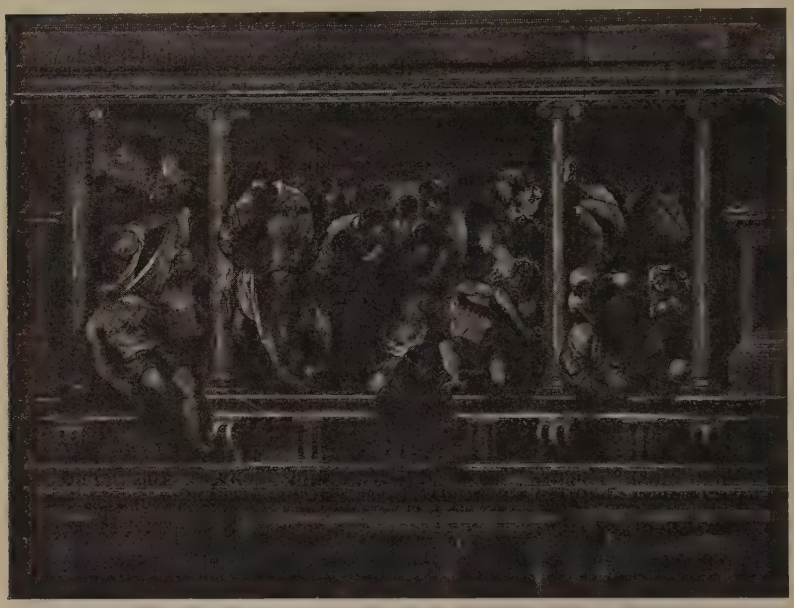


Fig. 348 — Venezia, San Rocco. Jacopo Tintoretto: *Guarigione del paralitico.* (Fot. Anderson).

come sospinti da un'altra folla invisibile, sterminata. Quel frastuono, quell'impeto accompagnato da fragor di baleni, desta l'impressione che il corteo di dolore non abbia termine, e lo spazio finito debba crollare sotto i suoi assalti. Nell'ombra opprimente scoppiano lampi; e qua il bagliore di un cielo tempestoso infonde vita spettrale al braccio di un apostolo che guida la folla, là una figura di vecchia cieca arde in una luce di folgore, come consunta dal fuoco dello spasimo.

Ombre e luci sembrano grida strappate dall'angoscia alla folla che gremisce lo spazio.

Simile intensità di contrasti luminosi risulta invece a un effetto di calma e raggiante opulenza nelle *Nozze di Cana* della sagrestia di Santa Maria della Salute (fig. 349), compiute durante il 1561. Mentre Tiziano rappresenta nelle *Cene* il fondo di un salone aperto sulla luce dei campi e del cielo, e il Veronese apre

Fig. 349 — Venezia, S. Maria della Salute. Jacopo Tintoretto: *Nozze di Cana*. (Fot. Anderson).

all'aria limpida dei suoi crepuscoli i loggiati delle mense festose, il Tintoretto si preoccupa di render l'interno di un salone in tutta la sua profondità, suggerita dalla fuga del pesante soffitto, dalla teoria delle grandi finestre aperte in una parete, dalla disposizione longitudinale della tavola. Ogni particolare architettonico dell'interno è reso dalla luce, con fedeltà scrupolosa, come la scena in tutta la sua vivezza dai gesti delle persone intente a portar vasi, a vuotar vino, ad ammirare il prodigio. Cristo è a capo tavola, piccolo e lontano; a destra gli uomini, a sinistra

le donne dorate dal sole; alle arcate del fondo s'affaccia il popolo. Un senso vivace di realtà penetra la grande scenografia, che potrebbe apparir comune e pesante, se la luce non cadesse dalle finestre alte sulla bianca tovaglia e sulle belle pronube veneziane, e se il cielo tempestoso non divampasse lontano, traverso le arcate. I raggi che scendono obliqui dalle finestre a strombatura profonda, come da enormi riflettori, suscitano riverberi d'oro dai marmi, dalle figure, dai coperti, dalla tovaglia abbagliante. Il soggetto, rappresentato con un senso di realtà immediata, vivace e semplice, trae carattere eroico dalla luce.

Un effetto di profonda calma compositiva, nonostante la folla, è raggiunto da Jacopo anche nella *Circoncisione* (fig. 350), calma diffusa dalla vasta parete del tempio, che cinge a cerchio la scalea dell'altare e le immagini come di una gran fascia marmorea, in gradazioni lentissime di chiari soffocati e vaporosi. Tre gradi conducono alla mensa d'altare, su cui la Vergine si china col fanciullo tra le braccia, in sè accentrando la luce: a ritmiche distanze, una figura di donna col figlio, plasmata di melma bronzea dal pennello di un Michelangelo del nord, s'inarca verso l'altare con vigor di rovere gigante, raggiungendo per effetto prospettico la cornice del fregio; e sopra l'altare si china la figura del Gran Sacerdote impicciolita per lontananza, vaporosa sull'ombra della parete, nel lume della torcia che trae scintille dal piviale e dalla mitra: l'impiccioli-mento rapidissimo delle tre figure da destra a sinistra aumenta l'impressione della vastità maestosa del tempio, come ne aumentano l'impressione di profondità gli spettatori ammassati, che si vedon bassi dietro la mensa d'altare, e appaion, così tronchi dai gradi, in una massa ondeggiante vaporosa, immersa in un'atmosfera verde oro che smorza il colore. In primo piano, un vecchio seduto di sbieco, sui gradi dell'altare, con un paniere fra le mani, motivo di tradizione veneziana dal Carpaccio a Tiziano, indietreggia insieme con la figura da tergo che regge la torcia; entrambe rientrano così nell'orbita delle immagini che s'aggirano intorno all'altare e hanno per centro la Vergine.

Ancora l'influsso di Tiziano è vivo nel magnifico volto del vecchio; ma l'energia tintorettesca si sprigiona dalla gran forza della posa indietreggiante, come di marinaio che punti sul remo per resistere all'impeto della corrente: effetto energetico accentuato dalla subita accensione della forma sotto il fiotto di luce che l'investe dall'alto. La grande testa calva del

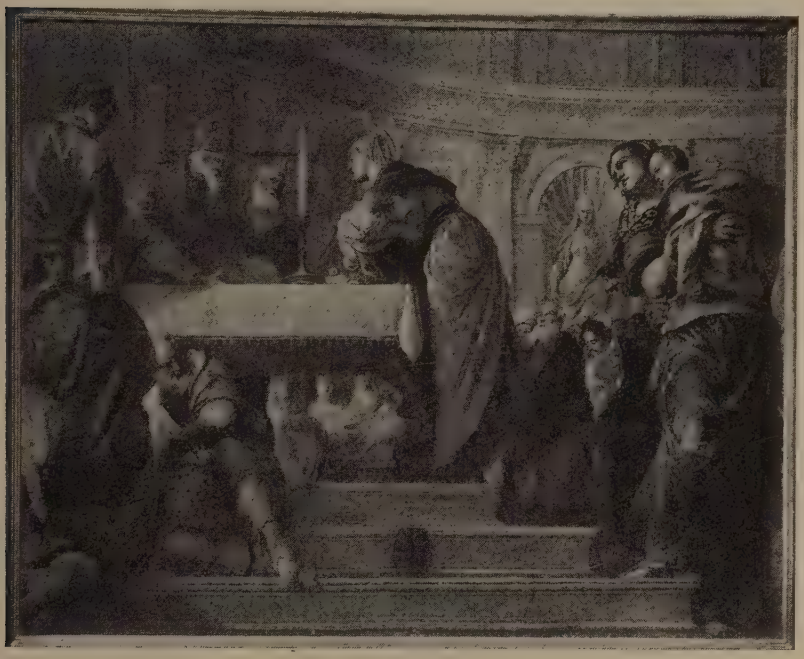


Fig. 350 — Venezia, R. Accademia. Jacopo Tintoretto: *Circoncisione.* (Fot. Anderson).

vecchio e il busto avvolto nel manto sembrano consumarsi in quel fluido luminoso, avvolgersi di un'atmosfera di fiamma, al riflesso della torcia ardente nelle mani di un servo del tempio, mentre, a contrasto, l'uomo che regge la torcia si stampa sull'immagine irradiata e sulla luce della tovaglia, come ombra lambita da torpidi vapori.

Un ritmo possente e armonioso regge l'intera composizione, in quel concorde arcuarsi delle due figure estreme — il sacerdote

e la donna — dai margini al centro; della Vergine e del Sacerdote dal centro e dal margine verso il candelabro, che segna come un raggio dell'arco di cerchio girato fra le due figure. E un arco di cerchio perfetto, in accordo con la forma del tempio, descrive la donna, curvandosi con un piede sopra un gradino. L'armonia continua, con lo stesso respiro largo e trionfale, nelle vesti della madre gagliarda, nella gran piega che dal ginocchio s'inarca lungo il fianco e il petto, e nelle altre, a vortice, del manto tra cui la donna chiude, a sè raccogliendola, stringendo viso a viso, scaldandola col calore delle sue carni, la bella e forte creatura. E in quel ritmo di curve concentriche, in quel frenato slancio trionfale, il gruppo si presenta come un'eroica allegoria della maternità.

La fantasia pittorica del Tintoretto spicca più libero volo nel comporre la *Presentazione della Vergine al Tempio*, per la chiesa della Madonna dell'Orto (fig. 351), una tra le più sublimi pagine di poesia scritte dall'arte veneziana. Il telaro tizianesco dell'Accademia meglio si attiene alla tradizione: in un piano parallelo alla cornice del quadro s'addensa il corteo del popolo e dei magnati veneziani; ascende in due rampe, con solenne lentezza, la scala monumentale; e al sommo della scala, dalle soglie del tempio, il gran sacerdote appare in attesa di Maria, sola sul pianerottolo, al centro della scena. Dietro si elevano massicce architetture, dominanti con il loro peso la folla; e ogni gesto, ogni pausa, è scandito con lentezza maestosa di ritmo; ogni forma è chiaramente determinata e scolpita nel corteo che ammira Maria, inoltrando verso la scalinata come per una cerimonia sacra; l'aria limpida e vibrante di un giorno di sole fa squillare i colori. Il Tintoretto abbandona l'antica trama di G. B. Cima e del Carpaccio, svolta da Tiziano con magniloquente ampiezza cinquecentesca, solo serbando, della tradizione che risale sino al secolo XIV, la grazia del gesto di Maria. Ma il nuovo scaturisce dall'unità prospettica di architetture e immagini, raccolte in una grande composizione a cono, e dal contrasto fra la luce intensa del cielo e della scala dietro la Vergine, e l'ombra

che sottrae quasi agli sguardi pareti laterali e figure e precede Maria. Inoltra la fanciullina, più in alto, più lontana da noi, verso il cielo, più bimba e più umile di quella di Tiziano; e la segue come uno strascico di luce.

Nella composizione del Vecellio, domina l'orizzontale, e con essa l'accento grave; la composizione del Tintoretto è tutta

Fig. 351 — Venezia, S. Maria dell'Orto.
Jacopo Tintoretto: *Presentazione della Vergine al Tempio.*
(Fot. Anderson).

slancio in altezza: più terrestre quella, nella sua magnificenza di colori e di forme, più spirituale questa: apparizione di sogno fra un aureo lume paradisiaco è il mistero dell'ombra. La scala è ripida, a gradi circolari; e un gran vuoto separa la bimba dalle giganti figure del basso e dalle altre allacciate in mobili catene sui margini della scala, viventi parapetti foggiati da un moderno

emulo di contorcimenti gotici: e il vuoto suscita come un tremito attorno alla figurina che sale con grazia esitante, sospesa fra la scala d'oro e la gran luce del cielo. Il suo nimbo si confonde col chiaror delle nubi; e il lungo velo agitato dalla brezza aggiunge una nota alla patetica levità di Maria, che sale come abbandonata al movimento dell'aria, senza la tranquilla fermezza della Vergine tizianesca. In questa grazia fragile, in quest'abbandono, è il motivo più possente d'emozione del quadro. La piccola regina biancovestita di Tiziano tende il braccio a un gesto sicuro, dominatore. La bimba azzurrovestita di Tintoretto sale senza gesti oratori, lieve e candida, come portata da un impulso celeste: non l'imponenza dell'atteggiamento, la grandiosa fissità architettonica, designano in lei il centro della scena, ma la luce, che intorno a lei e sul suo capo stende veli d'oro. Anche la scala è dorata, costellata da tessere musive, brillanti.

L'apparato della cerimonia sacra vien meno: scompare il corteo; ai limiti della scala sembran risorgere i patriarchi, i profeti della stirpe di David, e contemplare il miracolo: l'ombra li assorbe in sè, come visioni; uno solo, fra oscurità e luce, avanza portato dal vento ad ammirar il fior della stirpe: Maria. E se nella *Presentazione al Tempio* dell'Accademia veneta una folla varia s'agita in un'atmosfera di luce, e si ripete il motivo di genere del popolano con la cesta, qui solo tre madri inoltrano o seggono sulla scala d'oro: sono le madri che accompagnano Maria, le madri che guidano i figli verso quel vivente raggio di bellezza; le altre figure, anche il triplice gruppo del gran sacerdote coi suoi accoliti, rimangono, tranne il vecchio fiammante, nell'oscurità; s'irrigidiscono, s'agitano come fantasmi nell'ombra.

Circa quel tempo il Tintoretto creò probabilmente un altro dei suoi capolavori: la *Liberazione di Arsinoe* (fig. 352), nella Galleria di Stato a Dresda. Verso l'ombra della torre schiarata da un barlume lunare avanza la barca dalla torbida luce delle acque gonfie di tempesta; sembra che idre verdi stendano infuriate

i tentacoli sul mare; e com'idre sibilano, sferzati da luce, i nastri metallici dell'armatura che veste il cavaliere. Sollevata dai flutti, la barca del liberatore tien quasi per intiero una diagonale del quadro, diviso in tre campi determinati: l'ombra profonda del mare presso la barca, l'ombra della torre schiarata da un baglior di luna, la luce cangiante torbida di cielo e di acque. Intorno alle figure s'addensano tenebre, che dàn risalto al

Fig. 352 — Dresda, Galleria di Stato.
Jacopo Tintoretto: *Liberazione di Arsinoe.*

rematore terreo sulla schiuma dell'onde, e fanno apparire come fantasma il guerriero sfiorato in fronte da un barlume di luna. Ma le due nude mandan luce. Una di esse, in atto di staccarsi le catene, appare nella posa di Venere Callipigia; l'altra abbraccia il guerriero, lo fissa in fronte, e par si chini a baciarlo: le grosse catene che girano intorno ai fianchi sembran monili destinati a mettere in valore la sostanza eterea di quella forma plasmata in un raggio lunare. E dal contrasto tra la bellezza splendente e pacata dei nudi muliebri e l'ira schiumante del mare, scaturisce l'intima poesia della scena.

Il movimento rotatorio impresso più volte dal Tintoretto alle linee e alle forme sin dalle prime opere, raggiunge una espressione di elettrica rapidità nella *Lotta di San Giorgio col drago* (fig. 353), della Galleria Nazionale di Londra. Dal vortice elissoidale di luce, che turbina attorno l'Eterno, squarciando con impeto di accesa mina la fitta compagine delle nubi, si propaga per vortici il movimento nei vari piani del quadro, come se l'uragano annunciato dagli alberi sconvolti e dalle vampe che trasformano il vitreo castello in una fantastica città di Dite, aggirasse nei suoi mulinelli frenetici, sotto luci sinistre di lampo, il cavaliere curvo sul cavallo bianco inalberato, il drago vischioso con i raffi delle ali acute, le rive e il cadavere, la principessa nella fulgida ruota delle vesti, e i tronchi d'albero protesi sul lago, quasi sradicati dall'infernale alito che il mostro soffia sulla terra. L'eroica leggenda del cavaliere San Giorgio è trasportata dal Tintoretto, come già da Vittor Carpaccio, in un mondo di fiaba, dove forze selvagge si scatenano nello spazio e rapiscono gli esseri, tra luci violente e misteriose.

Nell'*Annunciazione* di Berlino, non riesce, il Tintoretto, a ridarci (fig. 354) l'atmosfera di sogno della *Presentazione al Tempio*. Dietro un portale marmoreo e un arco di verzura, s'apre un giardino di villa cinquecentesca, smarrito nella luce; in primo piano due giganti figure curve verso il centro suggeriscon di nuovo il tracciato di un arco: la Vergine fissa, con lo sguardo a terra e una mano sul cuore, l'angelo accennante al cielo, in vesti corse da strali di fiamma, tra rotuli di nubi incandescenti. Il cielo s'arrossa dietro la colomba, soffiata nel più diafano vetro muranese, sciolta nell'aria; e i raggi della colomba passano come velo di cristallo sul cielo imporporato. Nel centro, il silenzio di un giardino avvolto da un aureo tessuto di luce, come ovattato di luce, fa sentire con maggior forza l'impeto dell'angelo. Le nubi azzurre roteano sotto il gigante dell'aria.

Ma in un altro capolavoro doveva presto rivelarsi di nuovo piena la grandezza del pittore, e cioè nella *Susanna* del Museo viennese (fig. 355). Un confronto con la primitiva del Louvre

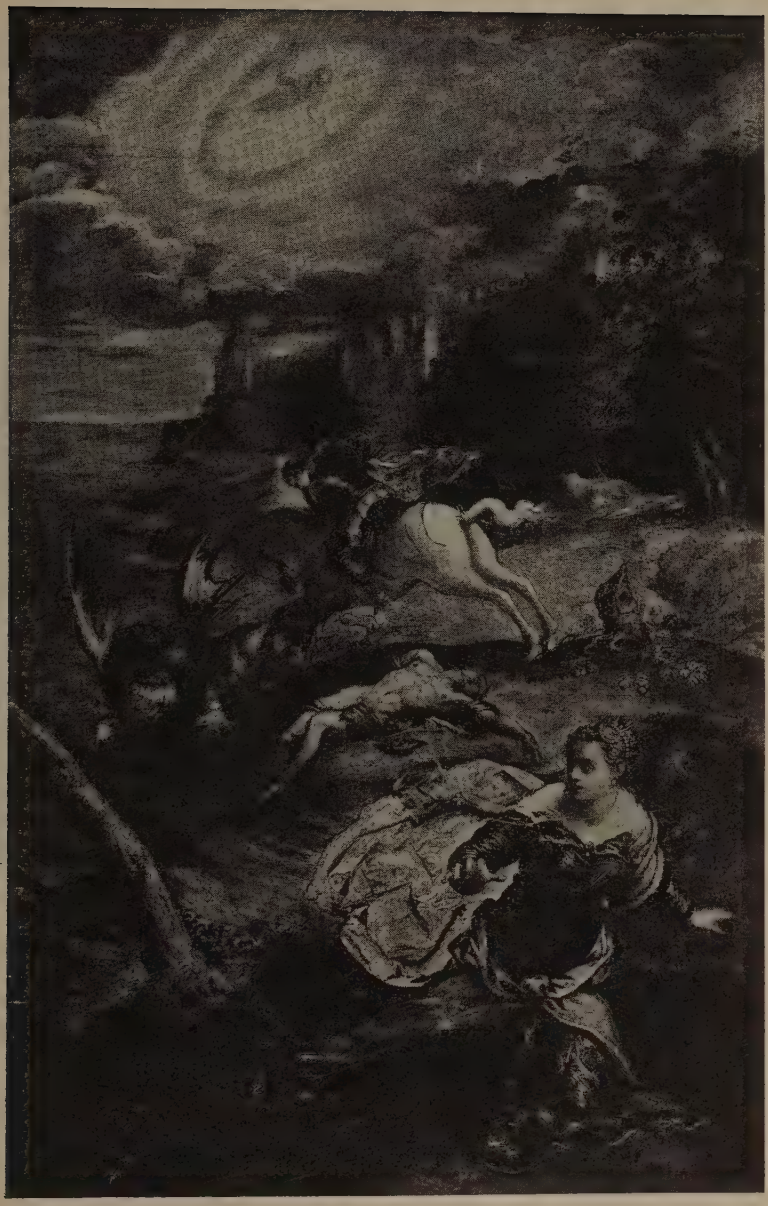


Fig. 353 — Londra, Galleria Nazionale.
Jacopo Tintoretto: *Lotta di San Giorgio col drago.*
(Fot. Anderson).

basterebbe a chiarir lo sviluppo meraviglioso dell'arte tintorettesca in così breve ciclo d'anni. All'immagine un po' greve sul fondo scuro, alla determinazione voluta della forma, succede la presenza fantastica di una gran massa di luce che prende vita in un corpo umano. La luce crea come per miracolo il volume aereo del nudo, e fa di questo nudo il centro della composizione. La siepe trasversa e i tronchi circondano la donna d'ombra animata da scintille: sfavillan qua e là le rose, i monili, le frange del drappo,

Fig. 354 — Berlino, Galleria. Jacopo Tintoretto: *Annunciazione.*

le tenui strie dell'acqua; e nell'ombra la massa fusiforme del nudo, intessuta di luce, regna per forza di contrasto. Par che da essa emani lo splendor delle rose, suggerite con pochi tocchi brillanti che pur ne rendono la forma, dei vasetti preziosi, delle perle abbandonate sull'erba. Il lino bianco s'impregna della luce del nudo, su cui diafane cadono l'ombre.

Nel centro, fra i due paraventi oscuri d'alberi e siepi e il tappeto cupo d'erbe, s'apre un lembo di giardino incantato, con minuscole anitrelle di cristallo, e con vene di tronchi fragili, tremuli

al sole, che ripercuoton lontano in un murmure di fonte luminosa l'abbagliante splendore del corpo umano. Intorno alla bella nuda, tutte le lusinghe della terra: i fiori e le erbe a gara coi monili circondan la donna vestita di sole, creata da un biondo raggio di sole.

Nel 1553 il Tintoretto dipinse il ritratto di *Gentiluomo* nella Galleria di Vienna (fig. 356). Di fronte al sogno giorgionesco, che trasfigura il soggetto reale in visione ideale di nobiltà e di grazia

Fig. 355 — Vienna, Museo. Jacopo Tintoretto: *Susanna.*

poetica; di fronte all'impeto di Tiziano, che nella realtà trasfonde eroica grandezza, Jacopo appare schietto e semplice interprete del vero. Il nobile signore guarda al suo ritrattista, come sorpreso di veder con tanta rapidità riprodursi la propria immagine. Ma l'ombra, che avanza dal fondo ad avvolgere il vestito oscuro e toglie all'immagine ogni pesantezza, la luce che s'accentra nel caldo pallor del volto e delle belle mani, comunicano, a quel brano di realtà sinceramente e semplicemente colto dal pittore, una profonda vita poetica.

Più forte ancora, e quasi rude, è l'elemento realistico nel ritratto di *Vedova* della Galleria di Dresda (fig. 357), simile al precedente per il taglio della figura intenta al pittore. La veste nera, di velluto greve, il velo nero, come d'aria notturna, mettono in risalto le carni sanguigne della donna e la biondezza luminosa dei

Fig. 356 — Vienna, Museo storico artistico.
J. Tintoretto: *Ritratto di gentiluomo.*

riccioli. Quadrata di forme, l'immagine s'impone semplicemente per la sanità della sua fibra gagliarda, l'energia di vita infusa alle membra dall'impeto di un ricco sangue.

In due ritratti vicini a questi di tempo, uno nel Museo di New-York, raffigurante uno *Scultore* (fig. 358), l'altro nella Raccolta Sedelmeyer a Parigi (fig. 359), entrambi con figure sedute

entro un interno, in pose affini, il Tintoretto fa agire il paese veduto da una larga finestra, quale commento all'immagine. Nel ritratto dello *Scultore orafo*, che ricorda la fisionomia del Cellini, e ha per sfondo il Tevere e Castel Sant'Angelo, la figura è tradotta con grandiosità michelangiolesca. Nell'altro ritratto,

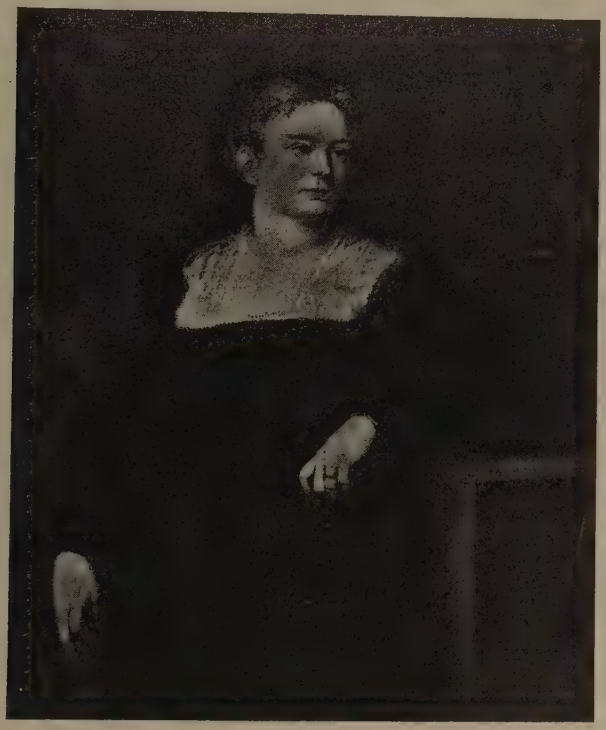


Fig. 357 — Dresda, Galleria. Jacopo Tintoretto: *Vedova.*

similissimo, ogni reminiscenza michelangiolesca è abbandonata per un effetto altamente pittorico di carni logore da luce, di vesti vaporose, di nubi, strade, edifici brillanti al sole, come avvolti entro un diffuso pulviscolo solare.

Alla grandiosa e semplice dignità dei ritratti succede una ricerca d'effetti di movimento e di luci clamorose (fig. 360), nell'*Assunta* dell'Accademia di Venezia, che s'innalza come

razzo pirotecnico dal sepolcro e dalla turba degli Apostoli, scompigliata, disordinata, indietreggiante a contraccolpo dello slancio di Maria. Le vesti metalliche dell'Assunta lampeggiano,

Fig. 358 — New York, Metropolitan Museum.
J. Tintoretto: *Ritratto di scultore.*

il manto azzurro s'appunta ad ala, i raggi dell'aureola compongono un diaframma di luce; e par che scintille elettriche si sprigionino da quel corpo lanciato d'improvviso nell'aria. L'effetto di moto, in questa parte superiore del quadro, è tra i più repentini del Tintoretto.

Ma ecco allo scoppio pirotecnico dell'*Assunta* di Venezia succedere, nel *Gesù deposto* della lunetta di Brera (fig. 361), una profonda intensità d'emozione. Davanti alla croce suggestivamente tronca, Gesù giace sulle ginocchia materne: lo sostiene

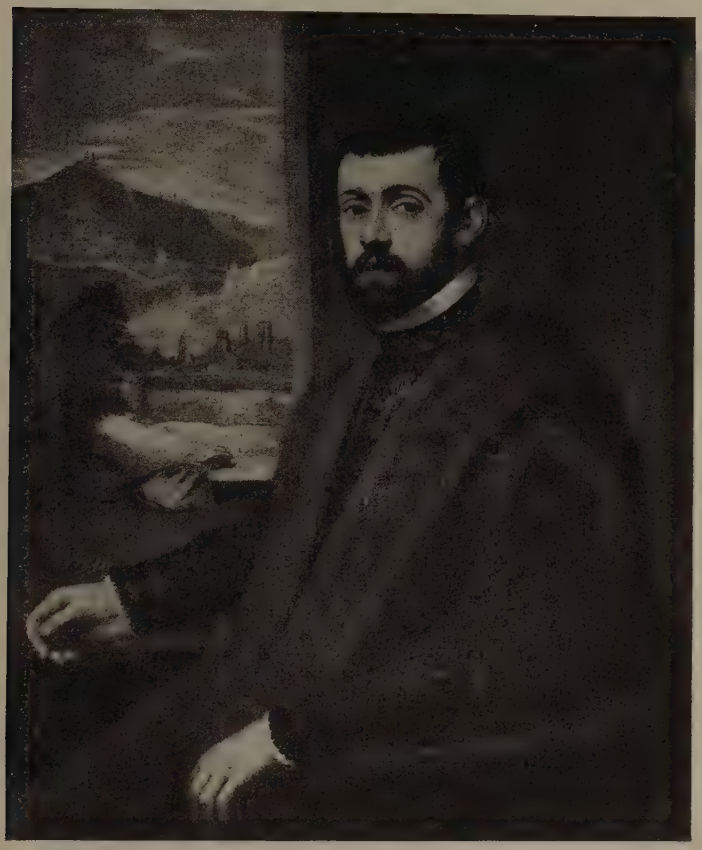


Fig. 359 — Parigi, Raccolta Sedelmeyer (già). J. Tintoretto: *Ritratto.*

l'Evangelista Giovanni, che ne scruta con lo sguardo offuscato da nebbie di dolore il volto macero d'ombra, e gli fa nicchia della propria persona. Giunte le mani, smarrito in un velo di lacrime l'occhio esausto, la Vergine fissa la salma del figlio; e la luce vacilla sul volto logoro dal pianto, come fiamma che

Fig. 360 — Venezia, R. Accademia. Jacopo Tintoretto: *L'Assunta.*
(Fot. Anderson).

stia per spegnersi: si stringono nel silenzio di un chiuso strazio le due immagini consunte dall'affanno. Rompe quel silenzio Maddalena, che avanza braccia aperte, protesa, come in un grido. Le forme sono grandi, rilevate, e il gruppo intero ci richiama le tradizionali *Pietà* in plastica; ma la luce logora, l'ombra logora gli assistenti al Cristo morto; macera la testa del Cristo,

Fig. 361 — Milano, Brera. Jacopo Tintoretto: *Gesù deposto.*
(Fot. Anderson).

consunta da morte; e in quel logorìo par di vedere lo struggersi delle forme per pianto.

Per la seconda volta Jacopo prende a soggetto un *Miracolo di San Marco* nel dipingere il quadro di Brera (fig. 362), ove il Santo Patrono appare ai Veneziani intenti a scoprir tombe e li invita col gesto a rinvenire il suo cadavere. Il Tintoretto ha immaginato una basilica con apertura così bassa e lontana e una così profonda risonanza d'ombre da assumer l'aspetto misterioso di chiesa sotterranea. Le luci vi giungono parzialmente e da vari lati: dal fondo in basso e da destra in alto. Il massimo lume si raccoglie sulla gigante immagine del Santo

e sul braccio proteso; mentre rapidi guizzi disegnan nell'ombra le altre figure, contorte, vacillanti, come scosse da un vento di terrore: e questa luce che appare e dispare schiaccia di peso la gran massa del cadavere ai piedi di San Marco, per balenar tra l'ombra delle altre immagini, sprigionando scintille dalle

Fig. 362 — Milano, Brera. Jacopo Tintoretto: *Miracolo di San Marco*. (Fot. Anderson).

dita di una donna, dalle vesti seriche di Tommaso Rangoni, dalle mensole dei sepolcri, imprimendo alla scena rapidità di apparizione. Squilla, nell'impeto del gesto, il braccio teso del taumaturgo; squillan dall'alto le arcate d'oro, che si precipitano, cerchiate di luce, verso il fondo cupo della chiesa. E un chiaror di faci, dietro la bassa apertura che taglia l'ombra del portale, erompe come dalla bocca di un'ardente fornace.

Nell'androne livido, San Marco si eleva; alza la mano che sa il dominio delle cose e degli uomini, mentre a' suoi piedi un morto è steso sopra il tappeto persiano che ne mette in rilievo la verde gonfiezza. Nel fondo della nave, appaiono altri ricercatori con faci, e aprono una bocca di luce verso le catacombe. Tommaso Rangoni, in ginocchio, è vestito di tela d'oro. E i lumi delle

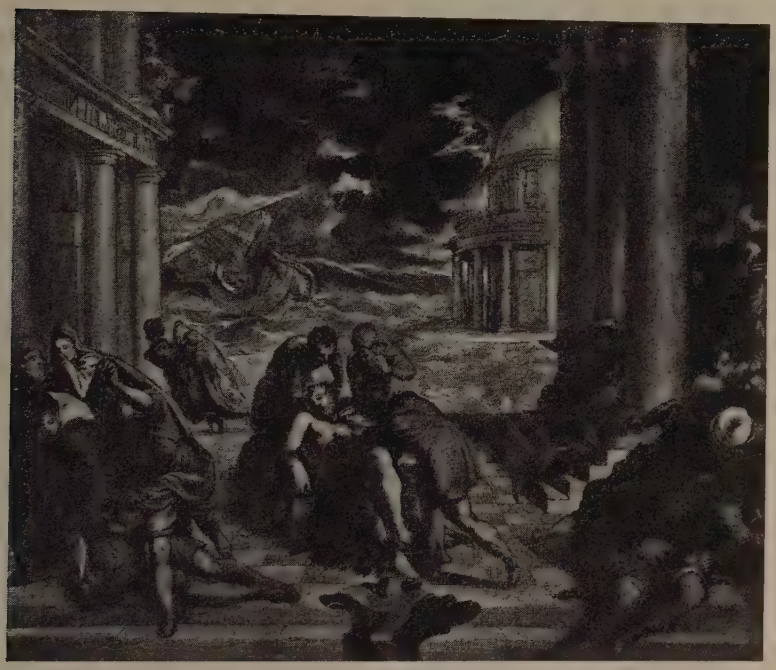


Fig. 363 — Bruxelles, Galleria.
Jacopo Tintoretto: *Trafugamento del corpo di S. Marco.*

cornici, delle mensole, degli archi, sembran venire dalle fiaccole; gli uomini stessi ardere in quel sepolcrale interno come accese faci. La più splendente di esse è l'immagine del Santo, che appare ferma, nel gesto taumaturgico, tra un ondeggiare d'uomini e di fiamme. Tutto è sotto il dominio della mano tesa dal fantasma.

L'episodio del *Trafugamento del corpo di San Marco da Alessandria* è svolto in due quadri: il grande bozzetto della Galleria di Bruxelles (fig. 363) e il telone dell'Accademia veneta, dove la

scena è interamente mutata. I Veneziani stanno per imbarcar la salma sopra una nave, ma la gente d'Alessandria si raccoglie nella piazza per impedirlo. San Marco suscita un uragano così terribile da costringer gli Alessandrini alla fuga. Il Tintoretto ha impersonata quella forza nel corpo inerte del Santo, che giace al centro della piazza, lungo un'obliqua. S'avventano ai lati, in fuga precipitosa, gli assalitori, come divulsi dal gruppo centrale per una forza elettrica che si sprigioni dalla salma, inerte sulla catasta di legna. Par che raffiche d'improvviso scatenate dal centro ov'è il cadavere gli facciano il vuoto attorno con la istantanea rapidità espressa dal Botticelli nel *Castigo di Corah Datan e Abiron*, sprigionando irresistibili forze centrifughe dall'ara. Qui anche il fondo, sottile ricamo nell'affresco della Sistina, accompagna il fulmineo svolgimento del miracolo: il nembo, lacerato dai lampi, solleva le onde del mare, che s'incalzano, rovesciando la nave, flagellando la terra. La nave, presa nel gorgo, confusa con la torbida luce delle acque, sembra un'ondata; le figure cadono a destra e a sinistra, sotto il flagello di una forza invincibile, come flutti di mare in tempesta che si schiantino sulla riva. E la pianeta crocesignata del Santo, in abbandono sopra i gradi della piazza, in primo piano, al centro della scena, sconvolta dalla bufera e quasi dilaniata da forze misteriose, riassume in sè lo schema di movimento del quadro intero.

Nel telone dell'Accademia di Venezia (fig. 364), la scena è completamente cambiata. Lo sviluppo della piazza non è più in larghezza, ma in profondità; e due gruppi, come può vedersi nell'antica copia del quadro non ancor mutilato appartenente alla Galleria di Otto Schatzken a Vienna (fig. 365), disposti in linea trasversa nel primo piano, avanzano in cumuli rocciosi dal gran vuoto atmosferico del fondo. Il blocco gigante delle figure che trasportan la salma e del cammello che le segue sembra davvero, anche per linee di tensione a contrapposti, opera di un Michelangelo veneziano, come l'altro dei due fuggenti, uno dei quali, seminudo, s'inarca in un grido d'angoscia, con lo sforzo

Fig. 364 — Venezia, Accademia.
Jacopo Tintoretto: *Trafugamento del corpo di S. Marco.*
(Fot. Alinari).

eroico dei giganti michelangioleschi, impedendo alla massa dei portatori di sbilanciare col suo grave il quadro verso destra. In questi due gruppi di primo piano s'addensa tutto il peso, tutta l'evidenza plastica della composizione, messi in risalto dal gran vuoto della piazza, dalla tempesta che s'ingolfa nella profondità dello spazio, sinistramente schiarato dai fulmini. A collegare queste due masse laterali di primo piano tra loro e con le sinuose luci del fondo, il Tintoretto ha steso nel mezzo, con arte finissima, il ragazzo conduttore del cammello, guizzante al suolo come fiamma. Tra le arcate del loggiato a sinistra si svolge la fuga degli Alessandrini atterriti, smilzi e fluidi nei drappi leggieri come fiammelle suscitate dai fulmini; ma dietro i due principali gruppi si stende lo spazio profondo, il vuoto atmosferico traversato da lampi. I riflessi delle fiamme radono la piazza come onde di liquido mercurio; serpeggiano in fili capillari nel cielo cupo e rovente, sui marmi del lastrico, nelle spire di fiamma che avvolgono il portico a sinistra; e par che i fuggenti s'assimilino a quei sinistri filamenti di luce. Un pittore della scuola fiorentina o romana avrebbe curato la forma delle figure in fuga; qui appena distinguiamo che sono persone, tanto l'involucro di luce consuma e cela i corpi, veduti dall'esterno e non nella loro interna costruzione, non chiusi in sè, ma continuati nell'atmosfera: vivi elementi dell'elettrico paesaggio.

Tre fondamentali soggetti compongon dunque la scena: la gran luce sul cadavere, la luce sopra i portici a sinistra, l'ombra plumbea, spettrale, del cielo e del fabbricato a destra. E sopra quei rapporti di luce si basa l'intera composizione del quadro, come se, assorbendo il lume più forte, la salma di San Marco suscitasse da sola, pel gran contrasto con le ombre attornianti, la tempesta che mette in fuga gli assalitori.

Ancora un quadro dell'Accademia di Venezia appartiene alla serie dei *Miracoli di San Marco*. Durante una tempesta, alcuni cristiani, incolpando un Saraceno di averla suscitata per la sua presenza, lo gettano in mare. Ma il Saraceno invoca San Marco,

e questi appare e lo trasporta sulla nave (fig. 366). Qui l'effetto è ottenuto imprimendo un medesimo ritmo lineare ai corpi umani, alle onde del mare, alle nubi del cielo; accomunando gli elementi,

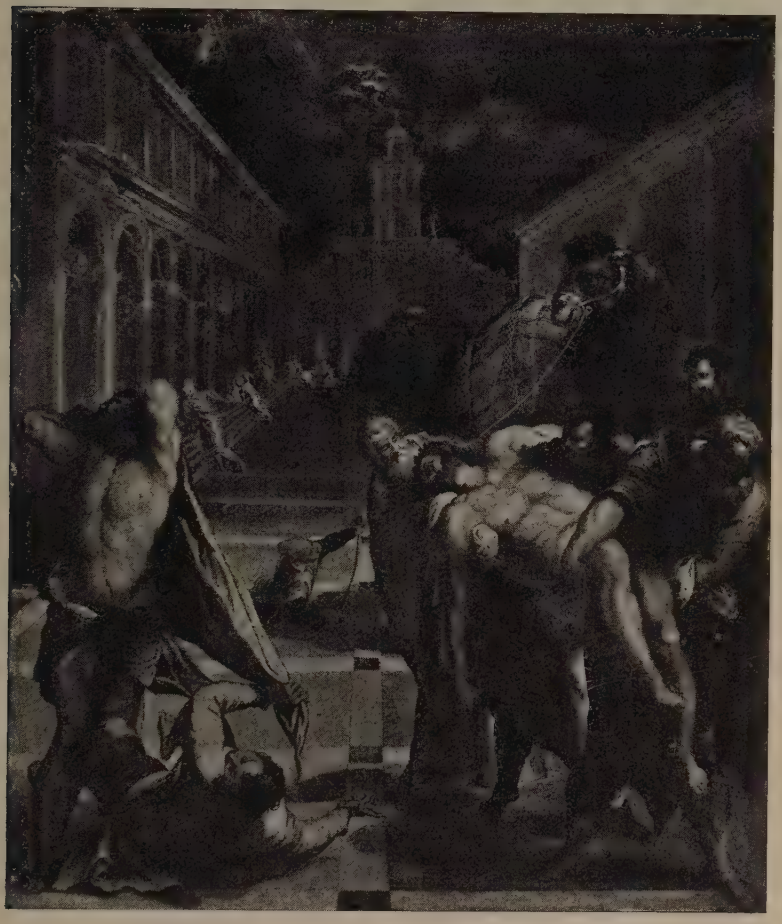


Fig. 365 — Vienna, Galleria di Otto Schatzken.
Antica copia del quadro di Jacopo Tintoretto: *Trafugamento del corpo di S. Marco.*

il pittore crea una tempesta di flutti, di nubi, di corpi. I lampeggiamenti a contorno delle nuvole, della criniera dell'onde, delle vele strappate, delle vesti, delle figure, tutto confondono in un tumulto di cielo, di acque, di navi, d'uomini. Una furia tragica

schiuma dal mare verde, dai lividi cavalloni del cielo, squarciati per la luce attorno la figura di Marco e per i lampi di

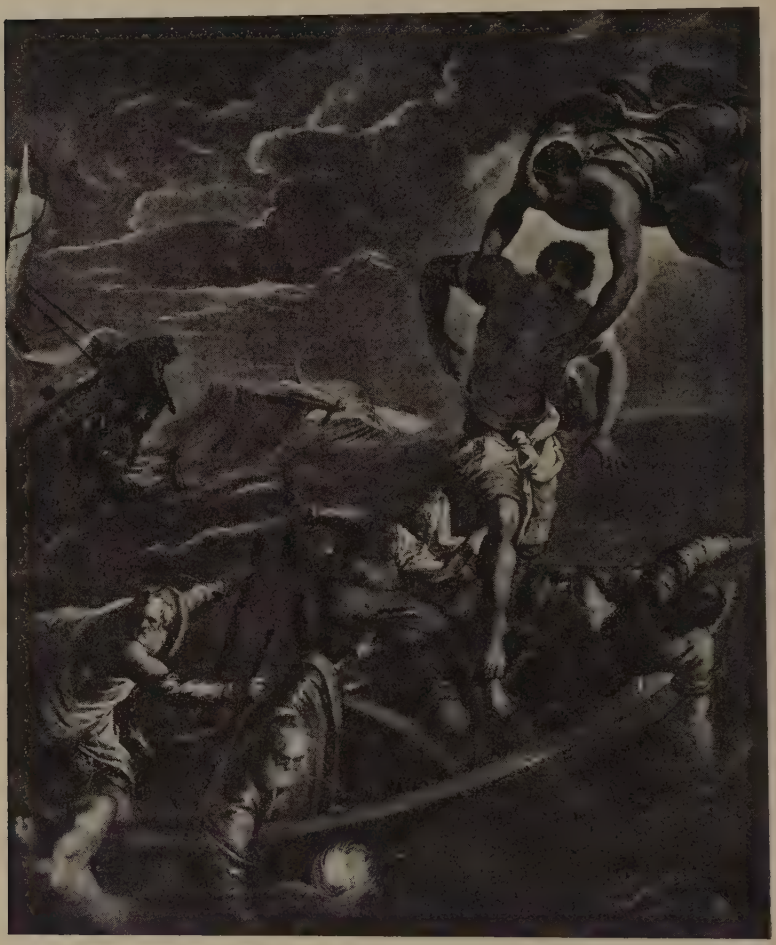


Fig. 366 — Venezia, R. Accademia.
Jacopo Tintoretto: *S. Marco libera un Saraceno dal naufragio.*
(Fot. Alinari).

liquido mercurio che solcano le nude spalle del Saraceno: altrove squilli di rosso e d'oro si levano dalle vesti degli uomini travolti nella furia del mare. I corpi, nonostante il forte rilievo, non

sembrano gravare sull'atmosfera, tanto il loro peso, per virtù di movimento, si fonde con quello dei flutti e delle nubi: così la figura del rematore che indietreggia nell'ombra illuminata di sotto in su ha la fluidità stessa delle onde incalzanti: le vesti le forman criniera; pochi tocchi sfavillanti nelle tenebre, sull'arco sopracciliare di un occhio, sul profilo del volto e sulla gola, compendiano le sinistre luci delle acque; e la tragica

Fig. 367 — Monaco, Pinacoteca: Jacopo Tintoretto: *Crocefissione.*

immagine appare in quei baleni, come già preda al mare: onda nell'onde.

Nel bozzetto di *Crocefissione* a Monaco (fig. 367), a fatica è raggiunta l'unità fra i gruppi d'uomini e cavalli sparsi nel paese e la Croce di Cristo, che col suo triplice nimbo di luce e d'angeli compone in profondo lo spazio di cielo. L'intensità luministica soffoca ogni squillo di colore; e il quadro appar quasi monocromo, con lunghe figurette indicate da filiformi luci argentine. Il Crocefisso è il centro raggiante: intorno a lui si forma un alone; e l'alone è circondato da concentriche ghirlande d'angeli, dantesche parvenze, che sembran tracciare intorno a quel centro i cerchi luminosi dei cieli. Il Tintoretto non ha più

quiete. Il suo pennello corre fulmineo per i filamenti di luce aggrovigliati che forman le figurine; l'agitazione tutto tormenta, rapisce, abbatte, lancia in alto. Ruote di cherubi e d'angeli s'aggiran col turbine intorno alla luce del Cristo, come falde rapite a quella fiamma. A punti, a colpi rapidissimi di pennello, Jacopo segna corpi, ali, vesti.

Mai su più vasto e potente ritmo di masse il Tintoretto costruì le sue composizioni che non quando creò il grande spettacolo tragico della *Crocefissione* di San Rocco a Venezia (figg. 368-375).

Fig. 368 — Venezia, San Rocco. Jacopo Tintoretto: *Crocefissione.* (Fot. Anderson).

L'arte italiana del Quattrocento ha sintetizzato in poche principali figure la scena della *Crocefissione,* mentre l'affollamento degli spettatori intorno al Cristo è proprio delle pitture trecentesche, ove il popolo forma il coro delle sacre lamentazioni, il coro dei pietosi di fronte alla ferocia dei Farisei. Ma il Tintoretto sviluppa nell'azione l'attività di ogni personaggio: tutto fa muover con la croce, tutto aggirarsi, tutto gridare, tutto erompere. L'effetto complessivo è di tenebre grevi, di masse pesanti e cupe, staccate dal fondo per colpi di luce violenti: un piano marmoreo abbacinato isola dalla folla balenante nell'ombra la croce del Cristo, che s'innalza sul gruppo delle Marie e dei pietosi come da un vivente piedistallo di roccia. Par che il legno di morte s'inclini lento verso il primo piano, come piegando

sotto il peso del corpo nimbato di luce: e a sè attragga tutte le linee del quadro. Illusioni ottiche concorrono a questa impressione di forza accentratrice: il gruppo delle Marie accentua l'altezza dominante della croce; il gran disco fosforico, che stacca dal cielo il corpo del Cristo, interrotto dalla cornice, prolunga idealmente il crocefisso oltre i limiti del quadro; e a un tempo

Fig. 369 — Venezia, San Rocco. Jacopo Tintoretto: *Crocefissione* (particolare). (Fot. Anderson).

raddoppia il senso tragico di gravità, che dalla croce, inclinata come per il gran peso del corpo, incombe sulla folla; due trasverse, dal gruppo delle Marie ai margini del quadro, dàn l'impressione che dal centro la scena sfugga indietro e ai lati, in uno spazio immenso che ha per centro la croce.

Il Tintoretto ottiene dunque, con la simmetria delle linee trasverse, di far gravitare la composizione verso un punto in primo piano: il Cristo e il gruppo delle Marie; e di far del Cristo il centro di una gran ruota girante: persino l'alone luminoso, che

tondeggiando si svolge intorno al Redentore, riassume in circolo la croce stessa nel suo braccio orizzontale, diametro di quel circolo.

Fig. 370 — Venezia, San Rocco. Jacopo Tintoretto: *Crocefissione* (particolare). (Fot. Anderson).

Composizione più vasta, più complessa, più calcolata, non ha conosciuto la Venezia del Cinquecento. Un metro largo e solenne

regola la distribuzione delle masse, nette al centro, scolpite dal martello dell'ombra con titanica fermezza; delineate appena, sui margini, da fili splendenti, nel tenebrore del paese; sempre più consunte di luce, sempre più vedute dall'esterno, quanto più si allontanano dal Crocefisso, centro costruttivo della scena. Così inclinata illusionisticamente verso il primo piano, la croce

Fig. 371 — Venezia, San Rocco. Jacopo Tintoretto: *Crocefissione* (particolare). (Fot. Anderson).

diviene il perno di un'immensa ruota, i cui raggi son guide al movimento intero della composizione. Nel centro, il colore ha più forza, la forma è più nitida e scolpita; e lo smarrirsi delle figure sui margini in un effetto luministico di zampilli incandescenti nell'ombra, di filiformi apparenze fasciate di luce; il diminuir della massa e del peso dei corpi quanto più ci si allontana dal grave centrale, dàn l'illusione di vastità sconfinata. La stessa sublime grandezza dei particolari quasi più non colpisce il nostro sguardo avvinto dalla monumentale architettura della scena.

Luce e ombra, protagonisti del dramma, scolpiscono le singole masse e creano il tragico insieme: per essi la *terribilità* di Michelangelo sembra trasfondersi in un'opera nata nel regno del colore: Venezia.

Il frastuono della folla è espresso da strappi di luce: la collina a sinistra, col suo castello tagliato nel cristallo di rocca, divampa

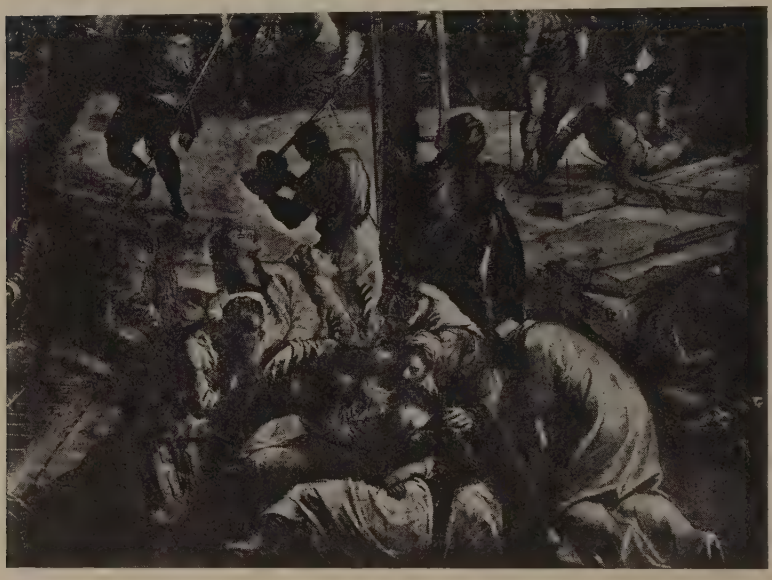


Fig. 372 — Venezia, San Rocco. Jacopo Tintoretto: *Crocefissione* (particolare). (Fot. Anderson).

nelle tenebre del fondo; i tronchi esili e secchi degli alberi crepitano come incendiati dal fulmine; e in funebri cortine calan le nubi dall'alto attorno l'alone fosforico, che anch'esso, così tronco, sembra gravar sulla terra. Sforzi atletici di aguzzini, grida di dolore, schianto di luci fulminee, hanno per centro l'oppresso respiro del Cristo pendulo dalla croce, incombente, col suo greve silenzio, sopra il tumulto della terra.

La rocciosa quadratura di masse, che ci presenta davvero nel Tintoretto della *Crocefissione* l'emulo veneziano di Michelan-

gelo, vien meno al *Corteo di Cristo ascendente al Calvario* (fig. 376), ove le figure smilze, fasciate di luce, svolte tutte in

Fig. 373 — Venezia, San Rocco. Jacopo Tintoretto: *Crocefissione* (particolare). (Fot. Anderson).

lunghezza, richiamano le fosforiche larve nel fondo della *Crocefissione*. Un gomito di strada montana, con la sua doppia linea

trasversa, forma base alla scena: ma la roccia, nel piano superiore non è più che una massa di tenebre contornata di luce; e il

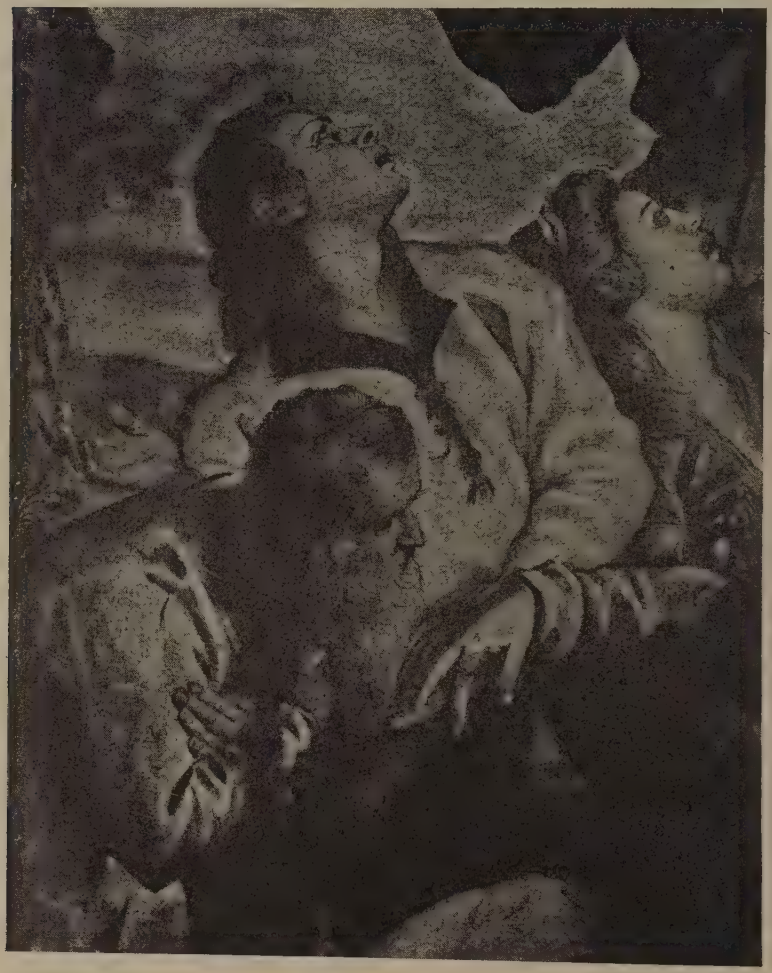


Fig. 374 — Venezia, San Rocco. Jacopo Tintoretto: *Crocefissione* (particolare). (Fot. Anderson).

corteo sembra camminare sull'orlo incandescente di una tempestosa nuvola tintorettesca. Le figure avanzano tra lampi, e lo stendardo gronda luce, come se il suo portatore lo gettasse nel

gran crogiolo d'oro fuso del cielo. Avanzano, Cristo e i ladroni, con le croci: e tutti, uomini e cose, piegano come sotto un giogo. Spariscon gli sgherri; spariscono i ladroni; il Cristo stesso sparisce; ma quelle tre lunghe travi incombono oblique schiaccianti.

La potenza drammatica del contrasto fra luce e ombra raggiunge il più alto grado con la scena del *Cristo davanti a Pilato* (figg. 377–378), opponendo alla folla che s'agita nell'oscurità il

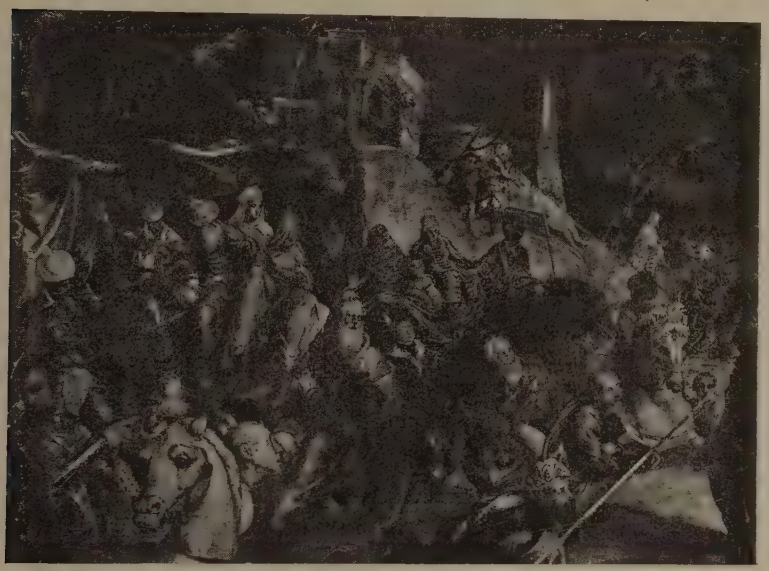


Fig. 375 — Venezia, San Rocco. Jacopo Tintoretto: *Crocefissione* (particolare). (Fot. Anderson).

bianco fulgore della Vittima. Tenebre pesanti, paurose, s'addensano tra gli edifici che costruiscono in profondo lo spazio con le massicce moli trasverse; e un'atmosfera plumbea grava su tutta la scena, traversata da sprazzi di luce triste, tetra, tinta anch'essa di grigio. In quell'atmosfera carica d'angoscia, l'occhio quasi non avverte i pochi particolari di figura sorpresi da un baleno di luce: il turbante del fantasma in vesti orientali poggiato alla colonna di primo piano; l'anfora d'argento persino la immagine dello scriba, il cui volto si sottrae, curvandosi,

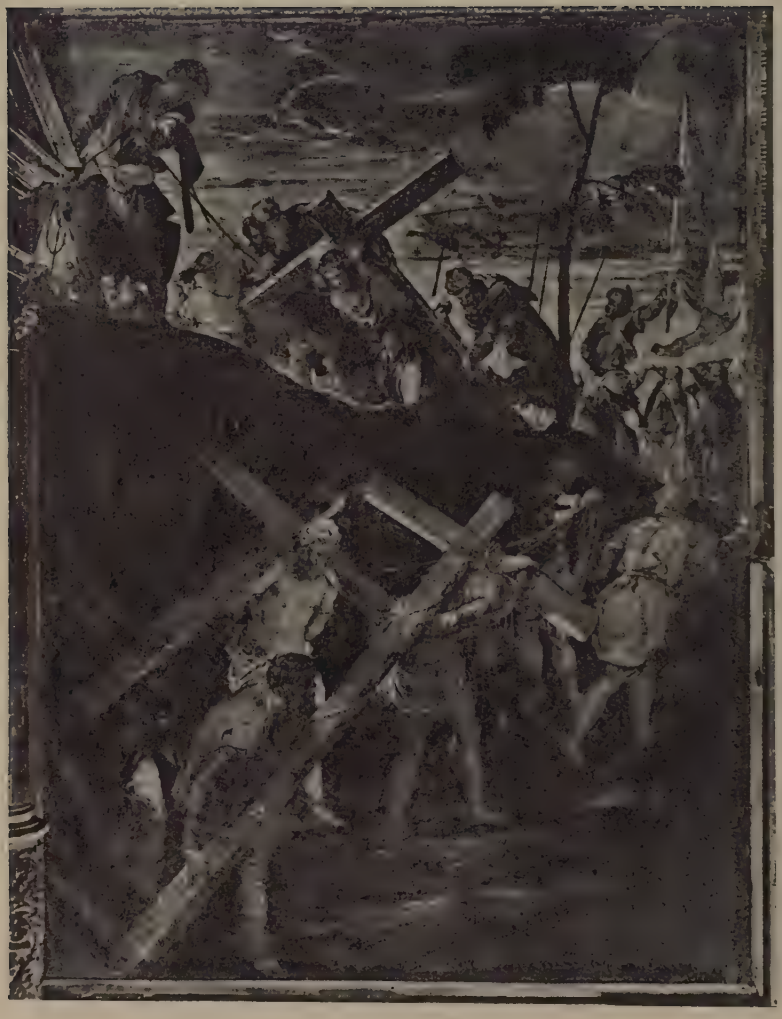


Fig. 376 — Venezia, Scuola di S. Rocco.
Jacopo Tintoretto: *Corteo di Cristo ascendente al Calvario.*
(Fot. Anderson).

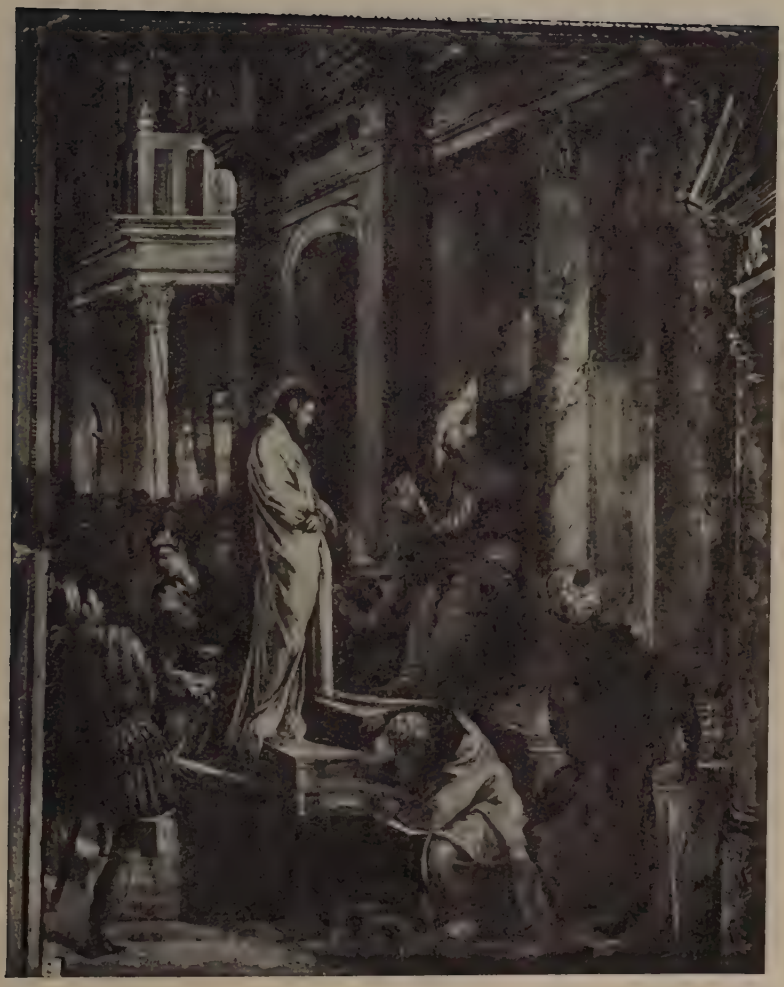


Fig. 377 — Venezia, Scuola di S. Rocco.
Jacopo Tintoretto: *Cristo davanti a Pilato.*
(Fot. Anderson).

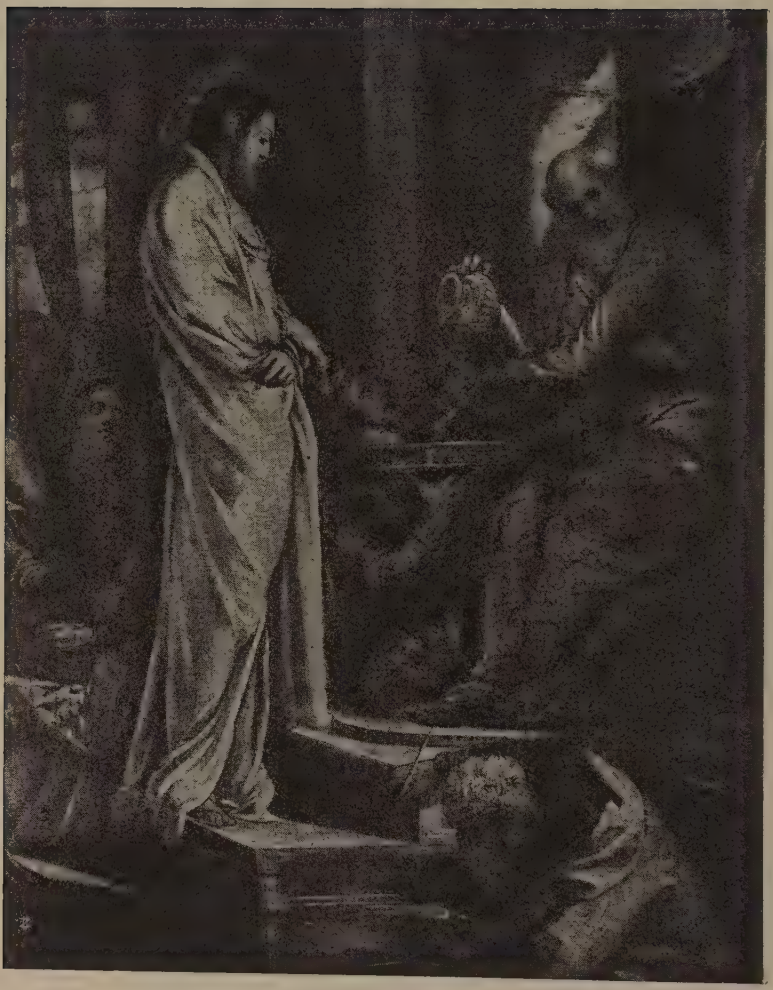


Fig. 378 — Venezia, Scuola di S. Rocco.
Jacopo Tintoretto: *Cristo davanti a Pilato* (particolare).
(Fot. Anderson).

al gorgo di luce involgente la forma. Sebbene stupendi questi particolari, d'improvviso rivelati da lampi, scompaiono davanti alla sovranità del bianco fantasma nell'ombra. La stessa figura di Pilato, avvolta da una luce soffocata, incerta, come da un'atmosfera di dubbio, sembra svanire davanti alla luce divina del Martire. Sul piano della reggia, fra l'ombra gigante del primo fabbricato e il grigio lume del secondo, la folla appare molto più in basso del Cristo, come già in altre opere del Tintoretto, che trae mezzi di spettacolo dalle proporzioni fantasmagoriche, dal gran dislivello tra il Redentore, in alto sulla scala,

Fig. 379 — Venezia, San Rocco. Jacopo Tintoretto: *S. Rocco tra gli appestati.* (Fot. Anderson).

eretto, e il popolo sprofondato nel piano. Cristo, più in alto della folla, più in alto dello stesso Pilato, chiuso nel manto come in un bianco sudario, sorge, fantasma di luce, sopra le ombre dei Farisei, sopra le ombre del popolo, tra le immani ombre dei loggiati. È il bianco che vince, il bianco che lacera l'ombra, vestito di luce ideale.

La potenza plastica spiegata dal Tintoretto nella *Crocefissione* riappare nella scena di *San Rocco tra gli appestati* (fig. 379), ove la luce attrae dal fondo pauroso di tenebre e costruisce in saldi volumi i gruppi abbagliati del primo piano. Le radiazioni luminose, dirette e violente come riverberi di riflettore, sui gruppi scavati da cupe ombre modellatrici, sono

tra i più chiari preludii, nell'arte del Tintoretto, alla sintesi costruttiva della luce che intaglia nel fondo di tenebre la gradinata di figure attorno il *Cristo deposto* del Caravaggio.

Come nell'antica *Lavanda dei piedi*, vanto dell'Escuriale, il pavimento, libero in primo piano, apre nella scena un vuoto, una piattaforma abbacinata, ai cui margini si dispongono i blocchi dei gruppi investiti da correnti di luce, mentre lontano, nell'ombra funebre delle corsìe, appena qualche lampo suscita fantasmi d'uomini e l'esile croce d'oro di un corteo che inoltra fra erranti fiamme di faci. Il Santo si china sul letto di un infermo, e le sue vesti si confondono con l'atmosfera cupa; ma il volto, di profilo, è tutto fulgore nel nimbo raggiante, e dai lati, dal fondo, gli sguardi s'appuntano a quella luce che splende come faro di speranza nelle tenebre. Fra la turba degli appestati, dei pietosi, dei morenti, dei corpi ignudi verdognoli, par si ripercuota un grido di speranza: È il taumaturgo! E i morenti trovano ancora un anelito; i pietosi si protendono; i nudi escono dai giacigli; corre la luce nelle corsie dell'ospedale, sino alle tragiche tenebre lontane. Par che la gente esca dai sepolcri alla luce, in masse compatte, disposte secondo un ritmo greve e affannoso, nella serrata unità architettonica della scena.

Come già nella chiesa di San Simeone Grande, il dramma dell'*Ultima Cena* si svolge in un effetto notturno nel dipinto di San Trovaso (fig. 380). Ma le forme lunghe del primo quadro, segnate a contorni lampeggianti, prendono ora evidenza di volume, ampiezza e peso; le pieghe s'incidono profonde nei drappi; l'effetto dinamico s'accentua. Un getto di luce improvviso porta il tumulto nella scena, fra le tenebre che agli angoli s'addensan paurose: e sembra come vento gettare all'indietro gli Apostoli, abbatterli verso il Cristo, torcerne le alte figure. La parola divina: « uno di voi mi tradirà », trova eco nella luce agitatrice :persino il cumulo di stoffe e libri ammassati sopra una seggiola a destra, brano luministico di natura morta tra i maggiori del Cinquecento, e i due mantelli poggiati alle balaustre di una scaletta, traggono da quell'investimento una vita tem-

pestosa. Ma Giuda, quasi al centro del quadro, trascinato al suolo dal peso del bottiglione di vino, che egli afferra come per stordirsi e nascondersi nell'indifferenza dell'azione, è l'ombra, uno schianto d'ombra in tutto quel fulgore di superfici abbacinate. La posa stessa della figura, tutta di spigolo, contribuisce a questa impressione dinamica, di schianto. Par cerchi di non sentire la parola di luce, la parola fulmine, l'infame che sfugge nell'ombra. L'eterna allegoria che nelle tenebre vede il simbolo

Fig. 380 — Venezia, S. Trovaso: Jacopo Tintoretto: *Ultima Cena*. (Fot. Anderson).

del male, nella luce il trionfo dello spirito, ha un'interpretazione di sublime tragicità, in queste due figure messe di fronte dal gioco prospettico.

Quando, nel quadro della chiesa di San Cassiano (fig. 381), il Tintoretto riprende il tema della *Crocefissione*, rinuncia alla complessità architettonica della scena per un effetto di pura fantasia pittorica. Protagonista del quadro è qui un cielo sconfinato, un immenso vuoto corso da fiamme. La composizione segue uno schema di massima semplicità: due orizzontali — la striscia di suolo da cui sorgon le croci, la striscia di teste nell'ombra —; una verticale, la croce di Cristo, composta a piramide con quelle dei ladroni, le scale, gli aguzzini. La scena è

così veduta dall'alto, con le croci sospese nel cielo, avvolte dall'immenso cavo aereo: sprofonda la terra, la folla sprofonda nell'ombra, da cui poche figure si levano contro la fiamma del cielo, come naufraghi sopra un rottame nella vastità dell'oceano: l'Orientale che porge il cartello a un aguzzino, Giovanni e la Vergine, la rossa veste accartocciata, vivente, del Cristo. Tutto il resto si perde nell'ombra, alberi e uomini; e le strie di luce, i nugoli, i fuochi di temporale che rumoreggiano nel gran cielo romantico, anch'essi guidati da linee orizzontali, abbassano ancora, opprimono, schiacciano, la folla degli armati, il lembo solitario di terra, gli arbusti e i cespugli del Golgota, nell'atmosfera minacciosa.

A San Rocco, il dramma sacro è rappresentato in tutti i suoi episodi: i manigoldi che rizzan le croci, il gruppo dei pietosi raccolto intorno a Maria, i soldati che giocano ai dadi le vesti del Cristo, il centurione e la folla dei cavalieri, Maria di Magdala a pie' della croce, cortei di spettatori che avanzano dal tetro orizzonte verso la vetta del Golgota; qui invece non troviamo che frammenti del dramma: i tre legni eretti, due uomini in procinto di fissare il cartello sulla croce di Cristo, la Vergine e Giovanni, confinati in un angolo del quadro, la michelangiolesca Vergine tronca anzi dalla cornice. Più che le persone, hanno importanza le cose: le alabarde irte contro il cielo, il gonfio vessillo romano, il manto di Cristo — nota massima di colore, nel suo tragico rosso di sangue rappreso, entro la funebre tonalità verde grigia che avvolge uomini e terra —, espressione massima di spasimo nel tormento delle pieghe a cumuli prismatici, a rilievi di aggrovigliate radici. Sopra la terra, il drappo s'arrovella e si torce, come serbasse in sè lo spasimo dello strappo dal corpo, in pace composto sul legno di morte. Cristo solo è immobile: i ladroni si divincolano; i manigoldi si sbracciano: egli solo guarda calmo alla terra, e sembra che se staccasse le braccia dalla croce le staccherebbe per abbracciare i suoi crocefissori. Sotto la siepe delle lame e delle alabarde — preludio al Velasquez — le teste dei legio-

nari, gremite nell'ombra, si levano dall'orizzonte tempestoso, e sembran suolo dietro quella striscia di terra scura del Calvario.

A San Rocco, il grave di Cristo era centro della vasta architettura compositiva; qui la piramide delle croci è spostata verso destra; a sinistra è il vuoto, appena interrotto da qualche figura

Fig. 381 — Venezia, S. Cassiano. Jacopo Tintoretto: *Crocefissione.* (Fot. Anderson).

messa per equilibrio: la sola pienamente verticale, il Cristo, sembra uscir dalla siepe, dalla selva delle alabarde. E quel subito sprofondar della scena verso sinistra, quel gran vuoto atmosferico che abbraccia le croci e schiaccia nell'ombra uomini e terra, il tragico affanno del cielo che tutto domina, trasformano la sacra rappresentazione di San Rocco in un sogno di pittore visionario, ove la potenza drammatica di Michelangelo sembra fondersi con trascendenti fantasie nordiche.

Nell'*Annunciazione* della stessa chiesa (fig. 382), Jacopo studia un effetto d'istantanea rapidità di luce. Tutto si vede in un

Fig. 382 — Venezia, San Rocco. Jacopo Tintoretto: *Annunciazione.*

baleno: la colomba, le ali roteanti, il busto e le mani dell'angelo, i tendaggi con pieghe a piombo, il gran cartoccio fiammeo delle vesti, i cumuli barocchi dei nugoli: tutto è in un'accensione rapida, sùbita.

* * *

Compiuta la serie drammatica delle pitture sulle pareti della chiesa di San Rocco e della chiesa di San Cassiano, il Tintoretto crea, scherzando col pennello, il prezioso intreccio d'anelli lucenti

Fig. 383 — Monaco. Collezione Nemès.
Jacopo Tintoretto: *Susanna e i vecchioni.*

nell'ombra del quadro Nemès a Monaco: *Susanna e i vecchioni* (fig. 383). La nuda tra ancelle affaccendate, tra drappi a costole lampeggianti, pagliettate di luci, con le chiome a cerchietti quasi d'aurei monili, appare sopra un fondo boscoso, uno stillicidio fantastico di foglie come gocce di fiamma. Faville di brace crepitano nel suo manto rosso, e la mano che poggia sul

velo par stringa un fascio di razzi. Le carni sono intrise d'oro; stillano oro e fuoco gli alberi; il rosso crepita come brace. E una rete di sole copre le figure, una rete che si colora di rosso, di giallo, di bianco. All'effetto contenuto e signorile del quadro viennese, ove il corpo di Susanna si forma lieve come in un plasma di luce solare, in sè accentrando la raggiante bellezza della scena, è sostituito un effetto superficiale di arabeschi fosforici, di grafie

Fig. 384 — Madrid, Museo del Prado. Jacopo Tintoretto: *La moglie di Putifarre.*

luminose, di scintille sparse nell'ombra dal fuoco d'artifizio di un pennello smagliante e virtuoso.

A opere di questo carattere si avvicinano i sei rettangoli con storie bibliche, nel Museo del Prado a Madrid, già parti di soffitto. L'agilità corsiva della mano segna veloce, come per gioco, a frange, a punti, a cordoni di luce, contorni e rilievi di cose, sprigionando dall'ombra degli interni e dalle bionde nebbie del *plein-air* un mondo sfavillante dove ogni superficie crepita e brilla.

Qui si entra col Tintoretto nel regno delle fate. Le carni traversate dai raggi del sole imbiondano; i soffitti veneziani, ad esempio quello della stanza della *Moglie di Putifarre* (fig. 384), scolpiti in oro massiccio, scintillano dai multipli rilievi; le capigliature delle donne, sui volti d'un bruno dorato

e acceso, intrecciano catenelle d'oro; broccati d'oro dominano nelle vesti e nei manti; e il bianco, il rosso, il verde, ruscellano d'oro. Anche il cielo è coperto da velarii di nuvole

Fig. 385 — Madrid, Galleria del Prado.
Jacopo Tintoretto: *Ricevimento di Saba.*
(Fot. Anderson).

bionde; e nel tono grigio diafano delle architetture si mescolano l'oro, il verdino, l'azzurrognolo. Nel *Ricevimento di Saba* (fig. 385), bagliori d'oro e di fuoco ingemmano il suntuoso corteo; e il vecchio seduto nell'angolo a sinistra, col volto e

Fig. 386 — Madrid, Galleria del Prado.
Jacopo Tintoretto: *Ester davanti Assuero.*
(Fot. Anderson).

il turbante intrisi di un fango dorato, preludia le pittoriche magìe di Rembrandt. Nel pannello di *Esther davanti Assuero* (fig. 386), i personaggi e il lungo strascico disegnano un decorativo festone; nel pannello di *Giuditta che uccide Oloferne* (fig. 387), gli ori del soffitto impregnano le carni delle figure chiuse entro la stanza bassa e sfavillante come in un cofano

prezioso; e falde di fuoco, gettate dal pennello sulle coperte del letto regale, sopra la seta a strie della veste di Giuditta, nei fregi del letto e del soffitto, completano il magico sfarzo della scena. Giuditta sembra nata piuttosto a regger la bacchetta d'oro delle fate, che non la spada vendicatrice, inoltrando così dal molle cielo lunare nel fiotto d'oro delle vesti; l'ancella si presenta in manto rosso, veste verde, acconciatura a stille d'argento, gran dama di corte imperiale, vestita

Fig. 387 — Madrid, Galleria del Prado.
Jacopo Tintoretto: *Giuditta che uccide Oloferne.*

degli splendori di Bisanzio; e i fiocchi d'oro delle frange pendule dal baldacchino, dalle maniche di Giuditta, dalla veste della sua compagna, finiscono di trasportare nel mondo delle fate la tragica scena. Il Tintoretto creatore di grandi spettacoli drammatici, abbrividente davanti al fantasma bianco vestito di Cristo in attesa del giudizio, qui sembra preso da un'ebbrezza di colore e di luce, che trasfigura il cupo soggetto in sorridente fantasmagoria fiabesca. Ed ecco, in una festa di luminarie veneziane, il *Ritrovamento di Mosè* (fig. 388), convegno di fate splendenti sopra un fondo d'alberi, dove le foglie s'aggirano in ghirlande di luce sul cielo azzurro, di un azzurro chiaro e morbido, in armonia con la massa di bianco argento e d'oro composta dalla figlia del Faraone inginocchiata. Nel paese ma-

gnifico, sul tenero cielo, le tre immagini ingioiellate di luce si chinano verso il piccolo Mosè come fate delle antiche fiabe uscite dai boschi per offrir doni ai bimbi appena sbocciati alla vita. La fantasia del Tintoretto, spesso cupa di tinte, qui si abbandona ai più affascinanti capricci di linea, di luce e di colore.

La *Diana* del Fogg Museum di Cambridge (fig. 389), in parte solo abbozzata, è tra le creazioni del Tintoretto più vicine al moderno impressionismo. Semisdraiata sopra un rialzo di

Fig. 388 — Madrid, Galleria del Prado.
Jacopo Tintoretto: *Il ritrovamento di Mosè.*
(Fot. Anderson).

terra, come sopra i cuscini di un divano, la bella veneziana segna, col suo atteggiamento, la diagonale del quadro. Con un braccio stringe a sè uno dei cani; un'altro nell'angolo a sinistra, si volge come in ascolto. Anche la dea è in vedetta: i grandi occhi scrutano l'orizzonte; e la posa, nella sua mollezza, è agile e inquieta. Il pittore cura particolarmente la testa, piena di vita, gagliarda e bella, forse ritratto della figlia, e il petto latteo nella soffice trama dei veli impastati di sole: gli basta render la massa del resto; segnar la luce con una pennellata colante sulla gamba destra della dea; con poche strisce di pennello plasmare come nella creta ancor informe le gambe agili, il sedile, la scarna forma del cane. La dea e gli

esseri che la circondano diventano così parte del paese suggerito impressionisticamente.

* * *

La fantasia brillante e gioiosa che anima i sei rettangoli di Madrid riscintilla in un gruppo di quadri dipinti certo a breve

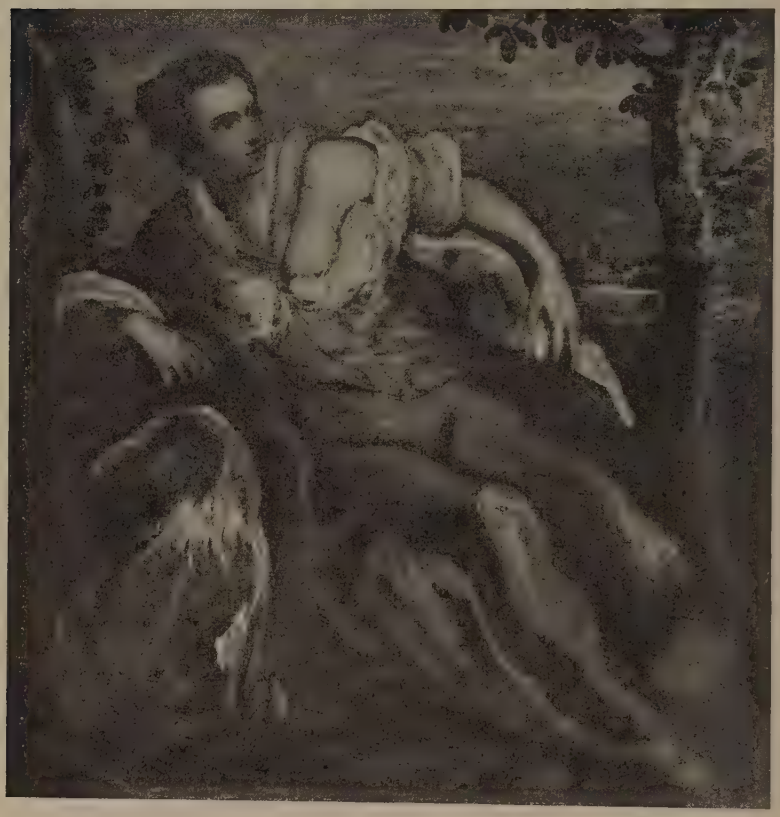


Fig. 389 — Cambridge, Fogg Museum. Jacopo Tintoretto: *Diana.*

distanza di tempo gli uni dagli altri, che s'inizia con la *Luna e le Ore* nel Museo Federigo a Berlino (fig. 390), le *Nove Muse* nella Galleria di Hamptoncourt, e raggiunge il suo culmine con le *Tre Grazie* e l'*Arianna* di Palazzo Ducale. Nella prima composizione, tracciata sopra un gioco di minute linee luminose, il

moto delle figure, delle stoffe agitate dal vento, delle nuvole ondeggianti come sciarpe scolorite nel cielo, segue quello delle catene che legano la biga d'oro ai cavalli invisibili. Diana passa in trionfo nel cocchio incrostato di gemme, e dietro lei, in piedi, una cacciatrice vestita di cristallo azzurro sembra ancor portata dall'impeto della corsa. Ma soprattutto il fuoco della fantasia tintorettesca si trasfonde nella bellissima auriga, che inclina verso l'abisso il corpo fasciato di velo per incitar al galoppo gli

Fig. 390 — Berlino, Museo Federico. Jacopo Tintoretto: *La Luna e le Ore.*

aerei corsieri; e sembra rotei sul limite della biga come un equilibrista sul suo cavallo, nell'ardore dello slancio periglioso.

Nel dipingere il gruppo delle *Muse* (fig. 391), il Tintoretto quasi non dà risalto ai simboli distintivi, pago d'intrecciar una corona di nudi muliebri, scivolanti in ritmo con le nuvole, coronati di fiori, splendenti di sole. La Musa in primo piano, distesa e più delle altre bagnata di luce, tutta ne traspare; e il nudo soffice e leggiero, men degli altri definito nei contorni, sembra formarsi in una nube pregna di sole.

Simili effetti smaglianti si ripeton nel quadro delle *Tentazioni di Sant'Antonio* (fig. 392), a San Trovaso, composizione crociforme che rende all'estremo complessa, per la molteplicità

Fig. 391 — Hamptoncourt, Palazzo Reale. Jacopo Tintoretto: *Le Nove Muse.*

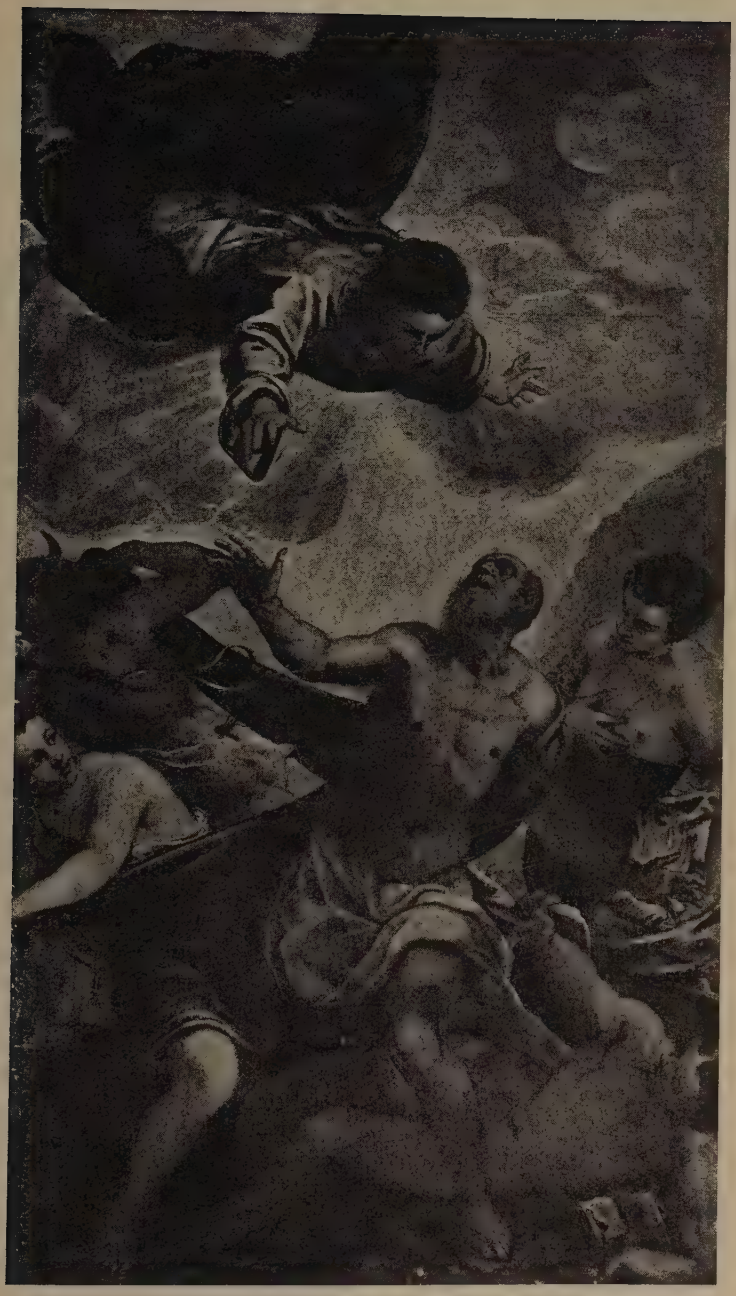


Fig. 392 — Venezia, San Trovaso.
Jacopo Tintoretto: *Tentazioni di Sant'Antonio.*
(Fot. Anderson).

dei piani, l'azione balenante della luce. È, tutto intorno al Santo, trascinato dai demoni e dalle diavolesse per i lembi del rosso mantello, uno scoppiettìo di razzi, come di ruota infernale che crepitando s'aggiri. Da quel tumulto, egli leva il volto verso Dio, che scende come accesa nuvola dall'alto. E il nimbo di Cristo gli dà per sfondo un diaframma di luce, un'aureola di sole raggiante, che ci ricorda il giovanile *Martirio di San Paolo* a Santa Maria dell'Orto.

Pienezza di volume e levità aerea di forme si fondono in uno tra i maggiori capolavori del Tintoretto: le *Tre Grazie* dell'Anticollegio (fig. 393), per darci una visione raggiante di nudità femminee create in un plasma d'aria e di sole. La rappresentazione del gruppo mitico era ben fissata, su basi classiche, nell'arte del Rinascimento: le tre divine sorelle in piedi, in un ritmico intreccio di braccia; ma il Tintoretto, come sempre, tronca la catena della tradizione, figurando le immagini distese, in lenta catena, lungo la diagonale del quadro, con un poggiar sì lieve e fragile sopra un lembo di suolo fiorito, da sembrar sospese fra la terra, accennata appena da fili d'erba e da tralci di frondi, e il cielo dolce luminoso nella sua glauca tonalità marina. L'aria così le avvolge; e al moto dell'aria par ubbidire, ondulando, la molle catena dei nudi, rotondi e senza peso, librati al mutevole gioco delle luci, che giungon di traverso e dall'alto come tra i rami di un albero mosso dal vento. Una delle sorelle, col braccio poggiato sopra il dado, si vede da tergo nella robusta e flessuosa eleganza delle forme dorate dal sole; un'altra, all'angolo opposto, s'incurva, nella sua veste d'aria, miracolosamente sottile e luminosa, sul braccio della compagna nel mezzo, squillante di sole, ideale centro della composizione. In tutto, è lo studio di metter in evidenza la rotondità senza peso, delle forme, di spiegar queste in luce, di cancellare la somiglianza delle tre immagini sorelle, cara alla tradizione, per ottener varietà d'atteggiamenti, di moti, di riflessi, d'ombre, sulle membra abbaglianti. La vibrante luminosità dei tessuti e il colore, nel contrasto fra la calda biondezza dei corpi e la

trasparenza verdina del cielo, fanno delle *Tre Grazie* una delle opere più complete e perfette di Iacopo, in quella miracolosa fusione di tono, forma e luministici splendori. Il manto violaceo della nuda nell'angolo a sinistra, frecciato di sole, si marezza di riflessi d'oro; il manto, verde di foglia macera, della ninfa

Fig. 393 — Venezia, Palazzo Ducale. Jacopo Tintoretto: *Tre Grazie*. (Fot. Anderson).

nel centro, ha lumi violetti; la terza ninfa è vestita d'opale qua e là spruzzato di un rosa tenue e leggiero; anche il verde del prato e dell'acqua dietro le nude si marezza di rosa come un velo. E in quel lento diffondersi di freschi riflessi verde-rosa dall'atmosfera sulle immagini tessute d'oro solare è il segreto della magìa coloristica del quadro, veramente eccezionale in questo periodo dell'arte tintorettesca.

Sempre guidato dal suo istinto di luminista a volger variamente le forme verso ombra e sole, Jacopo, nel dipingere, di fronte alle *Tre Grazie*, lo *Sposalizio di Bacco e d'Arianna*, (fig. 394), par si studi, atteggiando i corpi, d'intrecciarne le luci. Tiziano rappresenta, nel quadro della Galleria Nazionale

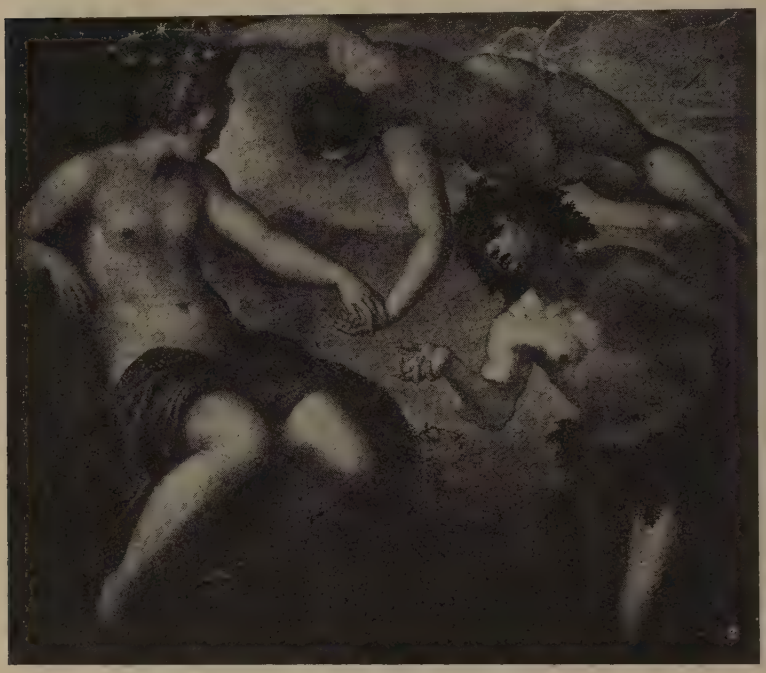


Fig. 394 — Venezia, Palazzo Ducale.
Jacopo Tintoretto: *Sposalizio di Bacco e d'Arianna.*
(Fot. Anderson).

di Londra, l'incontro d'Arianna con il corteo di Bacco, in una festa di corpi danzanti e d'oro solare; il Tintoretto, di tre sole figure, in un silente paese di mare e cielo, compone la scena dello *Sposalizio*. Siede Arianna sopra uno scoglio, luminosa nell'ombra; e con mano lievissima sfiora la mano di Venere, librata fra mare e cielo nel porgere alla sposa un fiore e un diadema di stelle. La figura seduta e la figura sospesa allac-

ciano, mediante il contatto di due mani, leggiero, insensibile, come di fiori curvati dall'aria, una lenta catena, che si prolunga dal corpo d'Arianna al corpo di Venere volteggiante nel cielo. Sul capo d'Arianna raggiano bianche stelle; dietro si stende un drappo rosso amaranto; sulle ginocchia, un manto azzurro cupo richiama l'indaco del cielo, profondo sul glauco verde del mare. Bacco, nella sua ardente bellezza coronata e cinta di pampini, esce dall'ombra, di un fluido verde marino, al roseo lume del sole; e in un fluido trasparente rotea nel cielo Venere, costellazione in figura umana: l'aria scherza, scherza la luce attorno quella forma celeste, e il velo si stende com'ala di prezioso cristallo.

Nel quadro raffigurante l'*Origine della Via Lattea* (fig. 395), il Tintoretto non più ricerca movimenti disciolti e leggieri, come impressi dall'aria ai corpi in abbandono, bensì di nuovo effetti di moto repentino, scattante, elettrico. I genî volteggiano nell'aria; Giunone spalanca a raggi di ruota le braccia; e il piccolo Ercole felino rotea sul nudo abbagliante della dea. È tutto uno scoppiettìo di luci, un rovesciarsi vulcanico di forme, un agitarsi di stoffe come di chimere: solo nell'angolo a destra un genietto con l'arco naviga placido in una corrente luminosa. Tutta la luce di una sera splendente s'accentra nel corpo di Giunone, nei seni da cui sprillan le stelle, nelle stoffe pagliettate d'oro, crepitanti. E lo slancio del corpo nel vuoto accompagna l'effetto pirotecnico degli astri proiettati come razzi nello spazio. Ogni immagine appare con la rapidità del lampo; e le stelle scoppiano via, come scintille, dal seno di Giunone: le figure sospese, senza appoggio, sono scagliate nella luce.

A breve distanza dall'Arianna di Palazzo Ducale, il Tintoretto replicò il soggetto di quel capolavoro in un quadro del Museo di Caen (fig. 396), attribuito a Paolo Veronese, ove ancora appaiono le tre figure in un lembo dell'isola, sullo sfondo del mare: Arianna adagiata sopra un addobbo suntuoso di stoffe, Bacco carico di grappoli, Venere, non più sospesa nel cielo come abbagliante meteora, ma atletica nuda china ad unir gli sposi col gesto delle aperte

braccia. L'isola è qui rappresentata come un lembo di Eden popolato d'uccelli, ricco di frondi; le ombre sono più cupe, più grevi le luci; e il sole, basso all'orizzonte, apre un ventaglio di raggi d'oro sul mare. Nell'ombra che affila il volto di Bacco, gli acini vitrei dei grappoli splendono come perle; sui veli di Venere e di

Fig. 395 — Londra, Galleria Nazionale.
Jacopo Tintoretto: *L'Origine della Via Lattea.*

Arianna, il pennello guizza in laberinti di strie serpentine. Inferiore certo al capolavoro dell'Anticollegio, il quadro di Caen riflette tuttavia la forza del Tintoretto nell'ardente fiamma delle immagini dorate dal tramonto, sullo sfondo di mare.

Una rapida *glissade* di luce sui tre attori principali del dramma, Marta, Maria, il Cristo, e sul tavolo che forma il centro del quadro di Monaco di Baviera (fig. 397), costruisce il triangolo delle

figure intorno a un triangolo soleggiato, e le isola dal resto della scena, dall'Apostolo in ombra all'estremo opposto della tavola, assorto spettatore, e dagli altri che si presentano sul limitare della porta, creati in un palpito di luce, come apparizioni. Tra Marta che l'incita al lavoro e Cristo che sillogizza, Maria pende dalle labbra divine, schiusa la bocca, sospeso il respiro, velati i

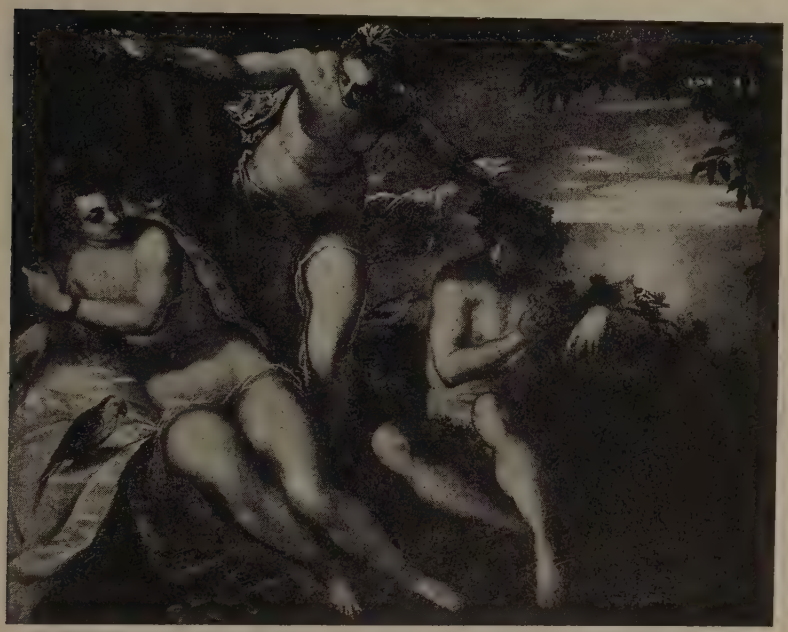


Fig. 396 — Caen, Museo. Jacopo Tintoretto: *Sposalizio di Bacco e d'Arianna.*

grandi occhi febbrili. Di rado il Tintoretto ha dato così intensa vita spirituale a un volto umano. Par che l'emozione affili il pallido volto femmineo, lo consumi, inaridisca le labbra sitibonde. Anche il velo contribuisce, per contrasto di luci spezzate, intersecate, vitree, con la fissità estatica del volto, a quella espressione di vita sospesa, di fascino quasi doloroso. Non riesce a scuoter l'incanto Marta, alacre, faccendiera: Maria, dall'abbigliamento regale e il viso scarno e ardente di basilissa, non s'accorge di quella vita che intorno a lei si agita, di quella

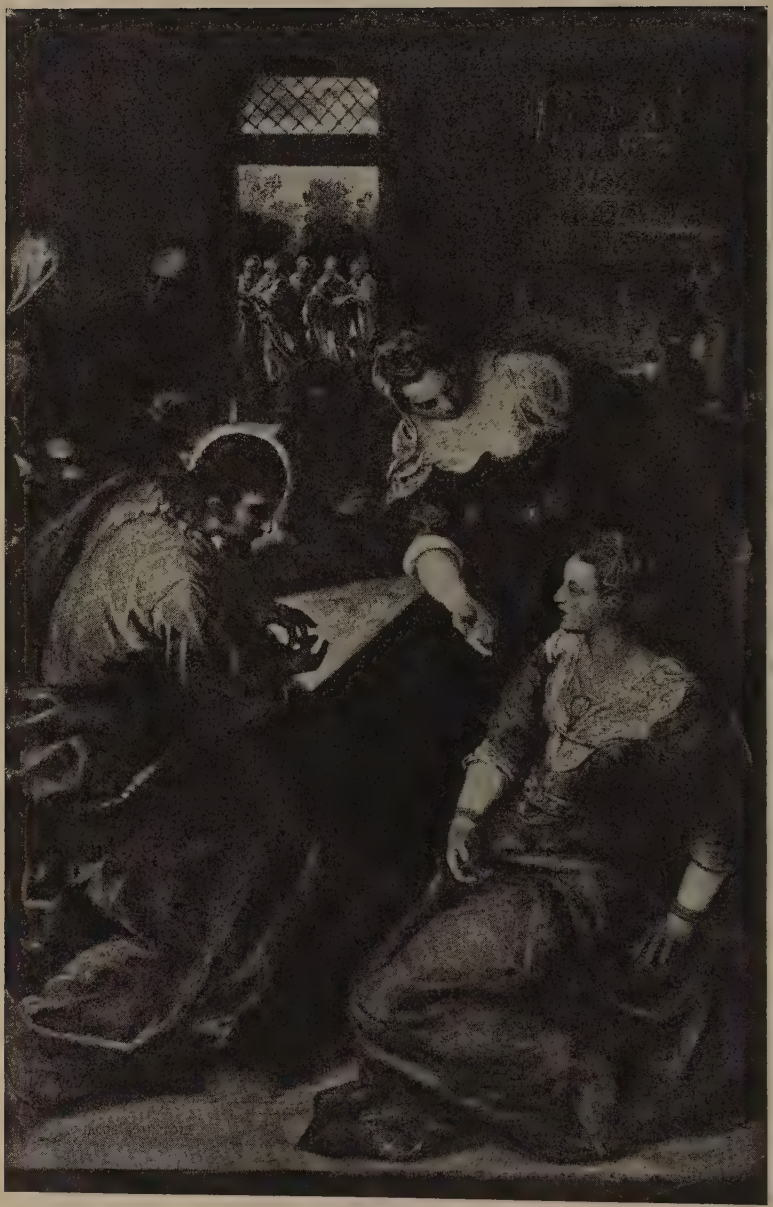


Fig. 397 — Monaco, Alte Pinakothek.
Jacopo Tintoretto: *Marta, Maria e Cristo.*

voce che l'invita al lavoro. Assorta, si abbandona al magico fiotto della parola divina. Lontano, la veduta s'apre sopra un'interno di cucina, tra i più belli scorci d'interno creati dall'arte veneziana, con preziose luci cristalline di piatti e di utensili, e con la figuretta della cuoca impressionisticamente abbozzata presso il focolare, nel riflesso vivo della fiamma che dilegua i contorni. E i cinque Apostoli sul limitare della porta sopra un fondo verde leggiero di alberi, avvolti e penetrati di luce come parvenze nate da un tremulo riflesso di raggi, sono tra i brani più modernamente impressionistici che l'arte del Cinquecento abbia creati.

* * *

Circa al tempo in cui Jacopo dipingeva le tele dell'Anticollegio risale un *Ritratto* che nella Galleria Civica di Pau porta il nome del Moretto (fig. 398).[1] Dal fondo nero del quadro la luce rileva con potente stacco plastico la massa del volto, ove ogni dettaglio è reso in spessore: il grosso naso, le labbra tumide, il busto ampio e solido, il velluto del mantello. E alla forza plastica è unita una violenza di colore, quale solo si trova nel *Ritratto di Vecchio Procuratore* del Museo di Berlino: la stoffa, di un rosso dorato, di fuoco, avvampa il volto dell'ignoto veneziano, che sembra oppresso da quel calore, illanguidito nella forza dell'ampia forma.

Il taglio della figura discende alle ginocchia nel *Ritratto* della Raccolta von Danzas a Berlino (fig. 399), dove il pittore vuol mostrarci la figura in tutta la pompa di uno scenario fiorito di magìe luministiche. Ed ecco sull'ombra della parete galleggiare, come fiori fosforescenti, i fregi di un'alta base di colonna, indecisi, consunti nel velo della luce; dall'ombra della zimarra emerger le maniche a sprazzi d'oro. Fosforescenze e tremolii forman suggestivo contrasto con la stabilità della figura, grande nella fermezza della posa, nella quiete pensosa degli occhi limpidi.

---

[1] v. A. Venturi, *Studi dal vero*, Hoepli, 1927.

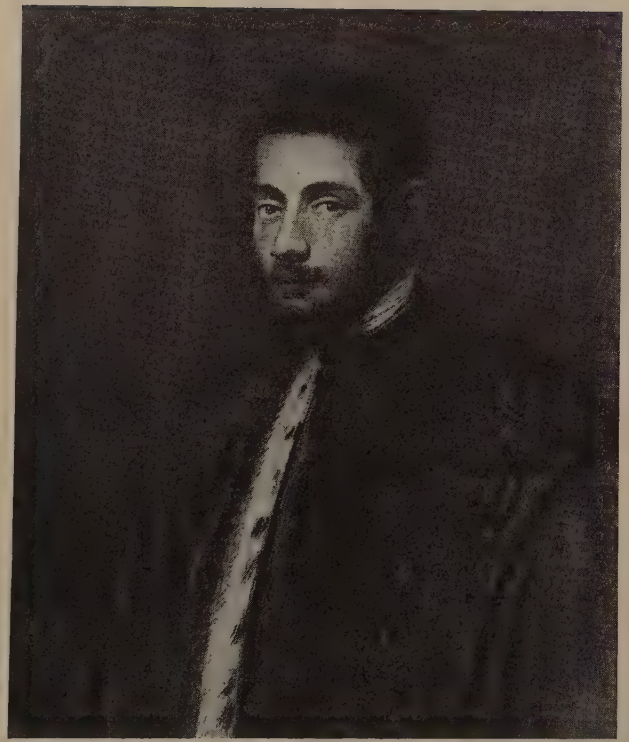


Fig. 398 — Pau, Galleria Civica.
Jacopo Tintoretto: *Ritratto.*

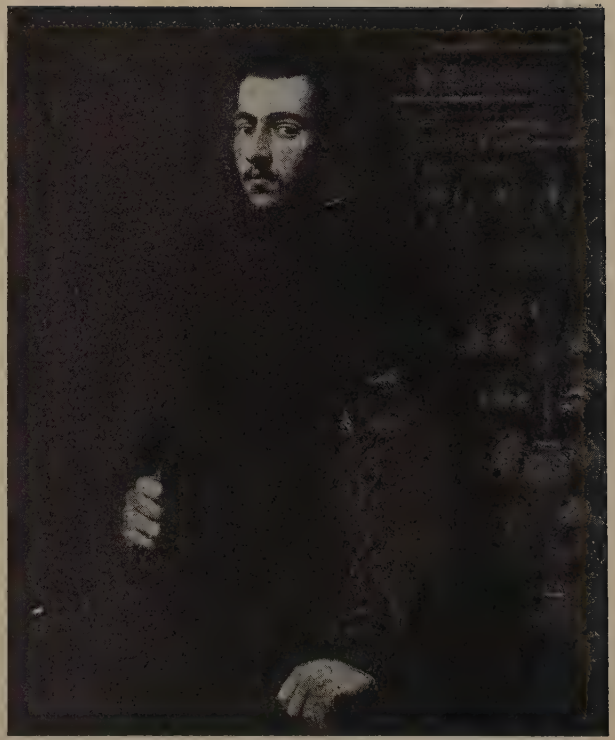


Fig. 399 — Berlino, Raccolta von Danzas.
Jacopo Tintoretto: *Ritratto.*

In un'atmosfera di luci livide, verdastre, appaiono nonno e nipote nel doppio *Ritratto* della Galleria di Vienna (fig. 400), vicino a quello di Pau per la potenza scultoria dei lineamenti sbalzati da luce, ma composto con un senso tragico che si trova solo negli ultimi ritratti tintoretteschi. Si sprofonda in pen-

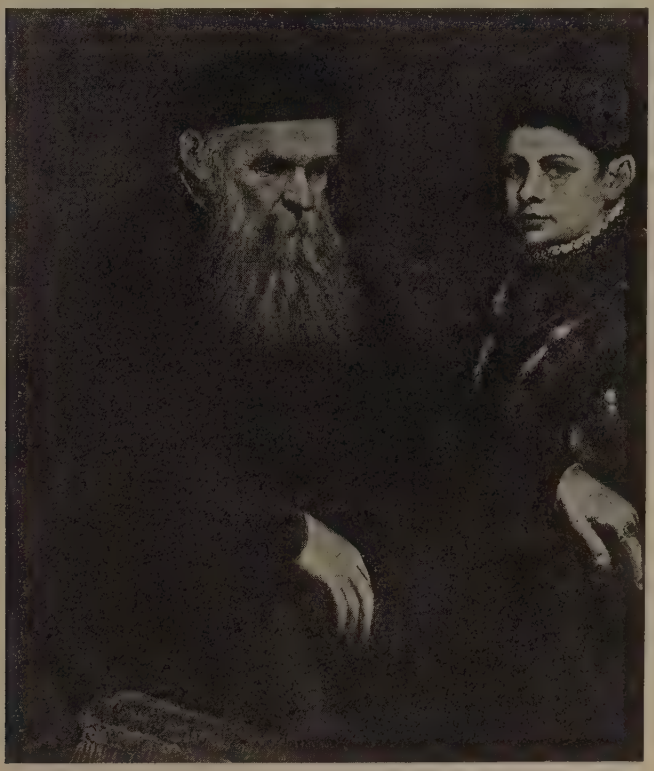


Fig. 400 — Vienna, Galleria. Jacopo Tintoretto: *Ritratto.*

sieri tristi il vecchio, seduto, con le mani pendule dai braccioli, la testa china sul petto, gli occhi fissi a terra, dolorosi, che sembran guardare alla tomba, guardare al morto passato. La luce cade sulla fronte, e linea le rughe intorno all'occhio; l'occhio è nell'ombra, dilatato dall'ombra, sotto l'oscura grotta delle sopracciglia. Il vecchio, stanco, rivive i lutti della sua vita;

pensa a riassumer la vita nei ricordi delle persone care. Vicino a lui, il baldo nipote fissa lo sguardo davanti a sè, tranquillo, ardito. Folti capelli castani gli coprono il capo; e la luce rosea avviva, schiara il tono verdastro delle carni, tono di frutto acerbo ancora. Sul volto olivigno spiccano tumide, di un rosso vivo, le labbra; l'abito di velluto rosso è infocato dalla luce, e il mantello scuro ha vivide ciocche di peli bianchi. Tutti i bei colori all'adolescente; al vecchio, ingiallito come le foglie d'autunno, le tenebre, l'ombra di una fine di vita.

Il risalto plastico della testa si attenua nel *Ritratto* che portava il nome di Tiziano in una sala del Museo di Barcellona (fig. 401).[1] Qui la luce non scalpella i lineamenti, interpretati con rara finezza pittorica da un tocco minuto e sensibilissimo. Come nella maggior parte dei ritratti tintorettteschi, s'accentra sul volto, sulle mani, sulla nivea gorgiera: il fondo è ombra; scura la veste. Una mano sul fianco, l'altra poggiata a un mobile, l'incognito, in posa agevole e sciolta, ci segue con lo sguardo scrutatore. Facile riconoscere, nella superba e intatta pittura, la pennellata del Tintoretto, che rende lo spessor dei tessuti, e sfaldando leggermente i piani varia la gamma delle luci, nel volto intriso d'oro, modellato d'aurea creta. La veste è nerazzurra; le maniche verde scuro mandan fiochi bagliori; le carni, di un oro quasi rembrandtiano, il colletto d'argentea trina, elevano grado per grado la gamma delle luci. E l'ombra, che a tratti allontana da noi le forme e ne vela la realtà per aggiunger risalto alle parti in luce, infonde una segreta malìa all'immagine d'uomo risoluto e imperioso.

In piedi, contro una parete scura, accanto la finestra aperta sopra uno sfondo di edifici e colline, è in posa, fisso al pittore con lo sguardo intento, *Jacopo Sansovino* nel ritratto della Raccolta Bachstitz all'Aja (fig. 402).[2] Lo scenario ri-

---

[1] Vedi A. Venturi, *Studi dal vero*, c. s.

[2] Il quadro porta la scritta « Jacobi Sansovini – architecturae et sculpturae – arte celeberrimi – imaginem pinxit – Jacobus Tintorettus – eius amicissimus».

chiama il ritratto già citato di un *Scultore*, a New-York, con una finestra aperta sopra ponte Sant'Angelo e il Castello, e sopra un cielo fumigante di nubi leggiere. Ma nel quadro Bachstitz, più tardo, il volto è avvivato da multiple sfaldature, impastato con

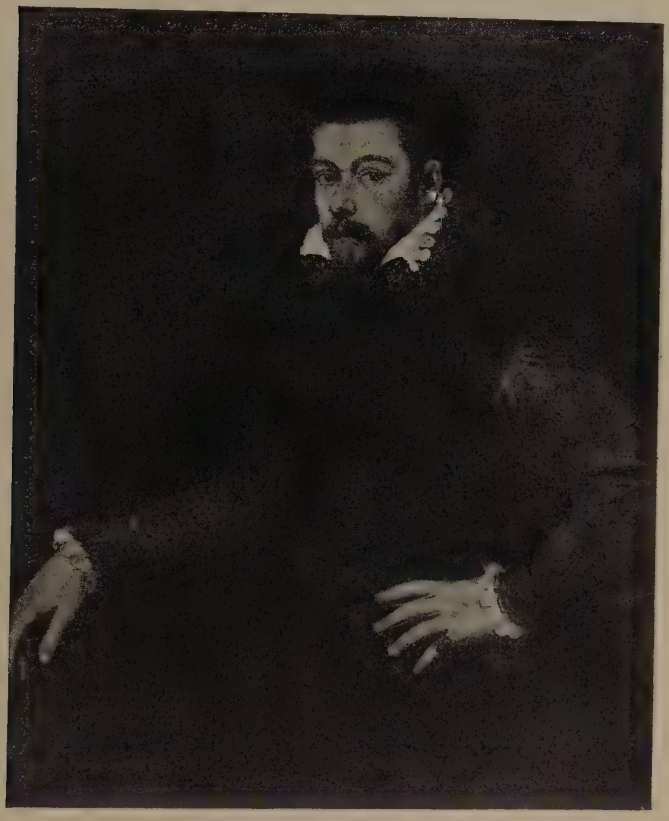


Fig. 401 — Barcellona, Museo. Jacopo Tintoretto: *Ritratto.*

maggior morbidezza e imbevuto di luce; il tratto s'arriccia negli anellini notturni della capigliatura, cornice al volto dello scultore, e nelle ciocche attorte sulla fronte della statua come foglie accartocciate da fiamma, nel guizzo delle palpebre e del torso. Le guance paffute dell'artefice sprizzan sangue vermiglio; il velluto nero dell'abito, con orli consunti, richiama, in sordina,

l'effetto delle negre nubi crestate d'argento sui cieli di S. Maria dell'Orto e di San Rocco.

Volume e leggerezza si fondono, con la spontaneità ammirata in molte pitture d'Jacopo, circa il 1570, nell'effigie dell'*Ammiraglio Veniero* agli Uffizî (fig. 403), ove la veste, per eccezione fra

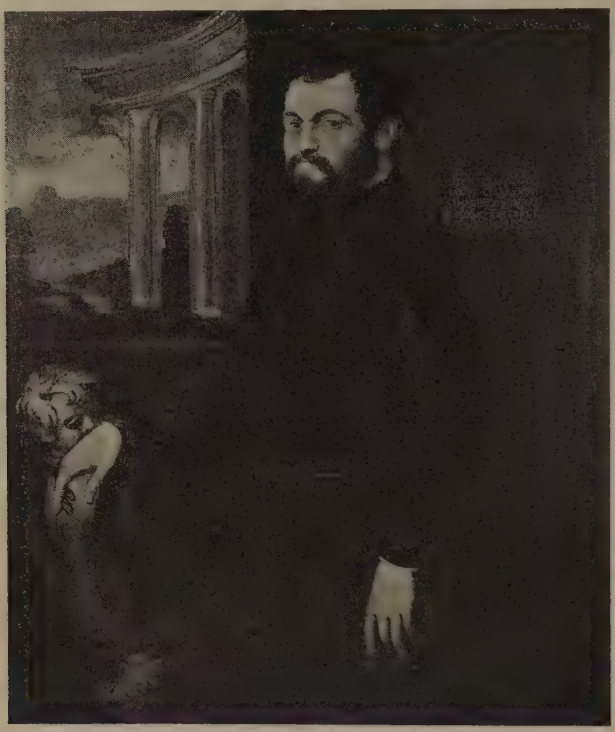


Fig. 402 — Aja (L'), Raccolta Bachstitz.
Jacopo Tintoretto: *Ritratto di Jacopo Sansovino.*

i ritratti tintoretteschi di questo periodo, squilla nei tocchi strisciati con rapido pennello, con spavalda bravura, sul bavero e le maniche di velluto. Un tocco brillante sulla gorgiera leva anche più acuto il suo timbro metallico; e fra tante sonore vibrazioni impallidiscono e diventan lievi le carni, che nei ritratti del Tintoretto hanno sempre il risalto più energico,

mentre qui sembran plasmarsi entro le nebbie luminose dell'orizzonte marino. In quel contrasto fra i lampi dei metalli e delle stoffe e il diffuso lume velato sulle carni e sul mare è tutto il valor pittorico del quadro dipinto con superba larghezza.

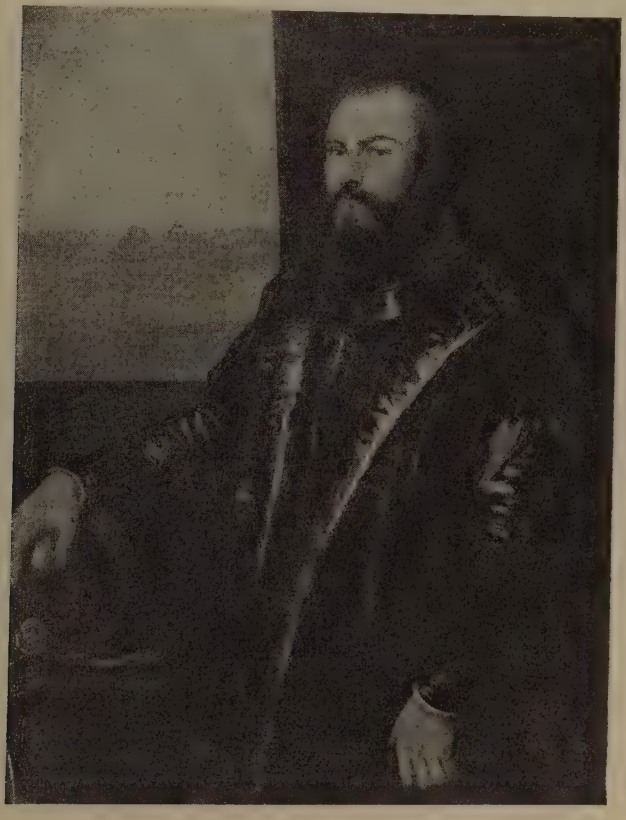


Fig. 403 — Firenze, Uffizi.
Jacopo Tintoretto: *Ammiraglio Veniero.*
(Fot. Alinari).

Sembra invece modellato ad ammaccature in creta monocroma il volto angoloso del vecchio *Vincenzo Zeno* (Galleria Pitti) (fig. 404), le cui mani pendono, disseccate per vecchiaia, dai bracciali della poltrona. La veste è scura, il corpo si spiana nell'ombra, ma dietro il capo del vecchio una tenda di velluto

a grevi pieghe s'illumina d'inquiete fosforescenze, come per riflesso dellà fisionomia mobilissima. Tutti i segni della vecchiaia sono impressi sul volto macero; ma la salda ossatura, la tensione, come per sforzo visivo, delle sopracciglia selvose, l'acu-

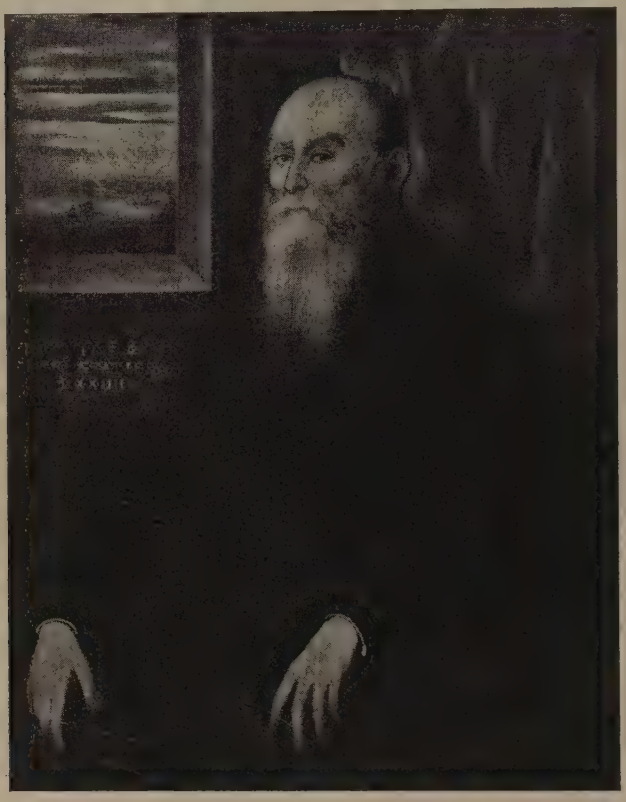


Fig. 404 — Firenze, Galleria Pitti.
Jacopo Tintoretto: *Ritratto di Vincenzo Zeno.*
(Fot. Alinari).

tezza dello sguardo, riflettono uno spirito pronto, lucido, tenacemente aggrappato alla vita. Ogni particolare è animato: la testa del vecchio, la tenda a inquieti piegoni, l'impressionistico brano di Venezia, il cielo combattuto tra il peso di plumbei strati di nuvole e l'impeto di un erompente ventaglio di raggi.

* * *

Nel 1577 il Tintoretto dipinge, nella Scuola di San Rocco, la *Caduta della Manna* (fig. 405), rinnovando gli effetti fantasmagorici dei quadri del Prado e dell'*Origine della via Lattea*, con

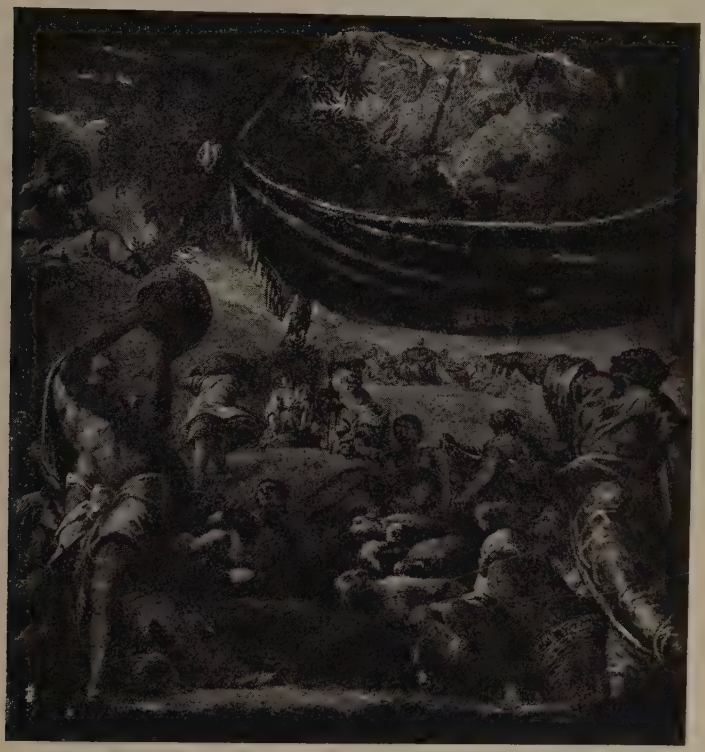


Fig. 405 — Venezia, Scuola di San Rocco.
Jacopo Tintoretto: *Caduta della Manna.*

un calcolo più evidente di contrapposti e uno slancio più retorico di pose. A un tempo, le ombre si appesantiscono, e una viva incandescenza logora le superfici delle forme, pur senza menomarne il rilievo. Le pose enfatiche, i lampi delle luci, lo slancio dei movimenti, concorrono a formare un'abbagliante scenografia. La manna copre come di neve la terra, e tutti, uomini

e armenti, sembrano abbandonarsi alla visione del prodigio, persino chi raccoglie nei cesti il cibo miracoloso. A destra, Mosè, veduto da tergo, oscilla come albero al vento nell'accennare agli Ebrei l'avvenuto miracolo; a sinistra un uomo solleva la cesta sulle tese braccia, come statua di bronzo atteggiata a sacerdotale gesto d'offerta. L'argenteo chiarore della manna, diffuso nel quadro, suscita riflessi dalle stoffe, dispiega nel fondo le foglie stellate dell'albero, fa cadere dal baldacchino le frange come ghiaccioli.

Composti, nel *Castigo dei serpenti*, col ricordo evidente di Michelangelo nella Sistina, grappoli di nudi avviticchiati da spasimo, grovigli di corpi attratti per forza di luce dalla profondità delle tenebre (fig. 406), il Tintoretto crea una delle sue più sorprendenti coreografie: *Mosè che fa sprillar la fonte dalla roccia* (fig. 407). Sotto un arco d'acqua, come di subito agghiacciata, il Profeta taumaturgo appare ombra tra raggi, tra bianche nebbie di luce. Sul davanti, gli assetati, in pose erculee e direzioni obliquamente contrapposte, disegnano una conca di roccia scolpita dall'ombra e da potenti riflessi: uomini e animali accorrono, si slanciano, lottano; Mosè, sopra un rialzo, divide la conca delle figure dal fiume di luce che sommerge l'accampamento d'Israele. Al centro della scena, cerchiato d'ombre tempestose, Mosè sembra, col gesto della mano che solleva la verga, divider le tenebre incalzanti dalla luce che dilaga nel fondo. E lo zampillo d'acqua agghiacciato, col suo grand'arco d'iride cristallina, divien perno del movimento rotatorio che traccia le guide alla composizione intera.

Il *Sogno di Giacobbe*, visione di luce (fig. 408), e perciò stesso tema consentaneo alle tendenze del pittore, è anch'esso tra le più fantastiche concezioni della Scuola di San Rocco. Giacobbe riposa nell'ombra: il manto che l'avvolge è cupo, il muro cui s'appoggia è oscuro; le tenebre proteggono il sonno del Patriarca, ma la fronte è tutta nella luce della scala raggiante, nella luce della visione paradisiaca. E il cerchio di nugoli che isola l'Eterno, e le masse degli angeli che sembran galleggiare

Fig. 406 — Venezia, Scuola di San Rocco.
Jacopo Tintoretto: *Castigo dei serpenti.*
(Fot. Anderson).

lungo il pendìo, portati da una corrente misteriosa, accentuano l'intensità del fulgore che emana dalla scala. I gradi ripidi son lineati di luce, e le linee si affittiscono sino a perdersi lontano in un vittorioso chiarore. Passano gli angeli, con grandi ali

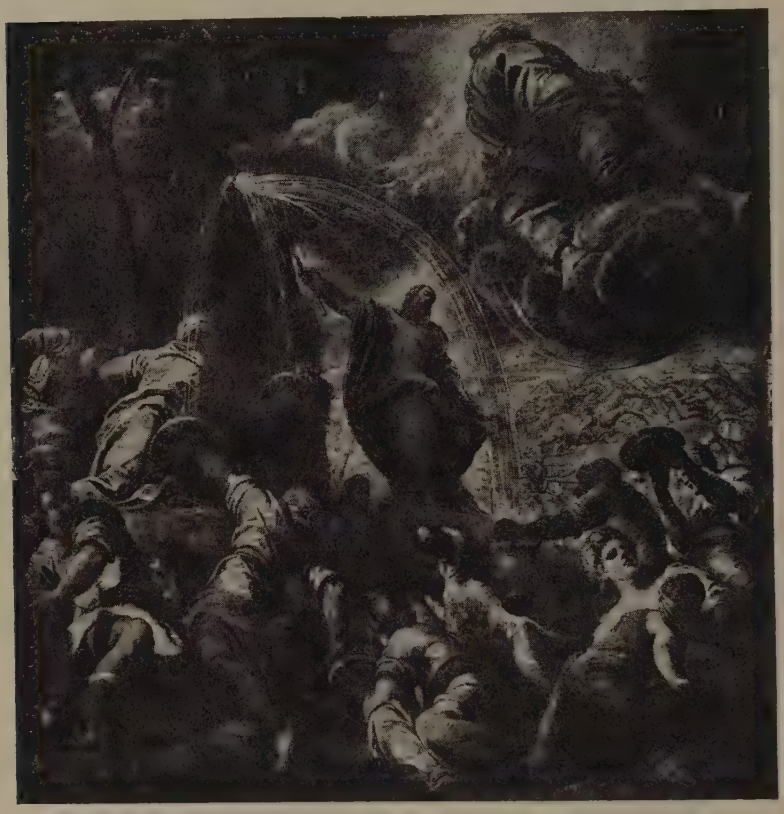


Fig. 407 — Venezia, Scuola di San Rocco.
Jacopo Tintoretto: *Mosè che fa sprillar la fonte dalla roccia.*

acute e vesti aggirate in vortici lampeggianti; salgono verso l'Empireo, abbandonandosi al fiotto di luce, all'incanto della luce, che li attrae per la sua forza crescente quanto più la scala sale, su fino all'Eterno cinto da un alone di nubi, da un fremito d'ali angeliche.

Fig. 408 — Venezia, Scuola di San Rocco.
Jacopo Tintoretto: *Il Sogno di Giacobbe*.
(Fot. Anderson).

Entro un ovato è racchiusa la *Visione d'Elia*, composta di due figure in un paese cupo, quasi pauroso (fig. 409), ove l'angelo strapiomba sul profeta dormiente. Elia, fra le tenebre, è colpito dal baglior di quel grave che nella sua discesa desta dal notturno sonno le foglie della boscaglia. Par s'accenda la fiamma dell'orizzonte al passaggio del gigante alato, che tutto arde, nelle penne frementi, nelle vesti, nelle membra distese. Ma l'impressione generale della pittura è cupa, burrascosa, come di tenebre diradate da un sùbito chiaror d'incendio.

La scena della *Natività* (fig. 410) è divisa in due piani: in basso la stalla con i pastori in adorazione, in alto, sopra un letto di paglie fosforescenti, il Bambino, miracolo di bellezza, rosa di luce, che la madre scopre, sollevando un lembo di velo. Giuseppe, seduto più in alto, sopra un cumulo di paglia, pensoso si curva sopra Gesù, e riceve in volto tutto il riverbero di quel vivente focolare di luce. Un grande nimbo cristallino s'apre al vertice, dietro le travi che forman l'ossatura del tetto scoperchiato, aperto al vento, alla neve; e teste incandescenti di cherubi guardano giù nella capanna, ove ogni filo di paglia, ogni spiga, s'accende a quella pioggia di luce. Più diretta sulla Sacra Famiglia, nel piano superiore della scena, essa esalta, per i fortissimi contrasti d'ombra, il plastico rilievo delle figure, mentre sul gruppo sottostante dei pastori, a destra, cade dopo esser passata traverso un filtro d'ombre vellutate, che ne ha reso il fluido più lieve. Il velo sulle spalle di una donna brilla disciolto dai riflessi come liquido mercurio; e nell'ombra abbagliata, entro cui si plasma la composta figura di un pastore in ginocchio, il raggio, che scende obliquo dall'alto, delinea con una falce luminosa il contorno della cervice e sfavilla tra le dita delle mani congiunte. La luce, protagonista dei quadri ultimi del Tintoretto, costruisce in profondità la scena del Presepe, creazione nuova all'arte veneziana negli studiati effetti plastico luminosi delle figure e dei gruppi entro l'ambiente corrusco.

Fig. 409 — Venezia, Scuola di San Rocco. Jacopo Tintoretto: *Visione d'Elia.* (Fot. Anderson).

Così dall'alto, anzi con più diretto appiombo, s'abbatte la luce dall'Empireo sul dorso chino del *Cristo immerso nelle acque del Giordano* (fig. 411); ne costruisce con forza plastica la massa e

Fig. 410 — Venezia, Scuola di San Rocco. Jacopo Tintoretto: *Natività*. (Fot. Anderson).

designa in essa il centro del quadro. Il volto è nell'ombra, quasi invisibile entro il bianco nimbo di raggi, e nell'ombra rimane la figura del Battista, china all'unisono. Ripete l'atteggiamento, in eco ritmica, un neofita proteso dalla riva.

Immagini tenebrose, avvolte di veli notturni, statue abbozzate sotto il drappo che serba in sè perfetta l'impronta del rilievo, circondano in pose a inclinazioni contrapposte il

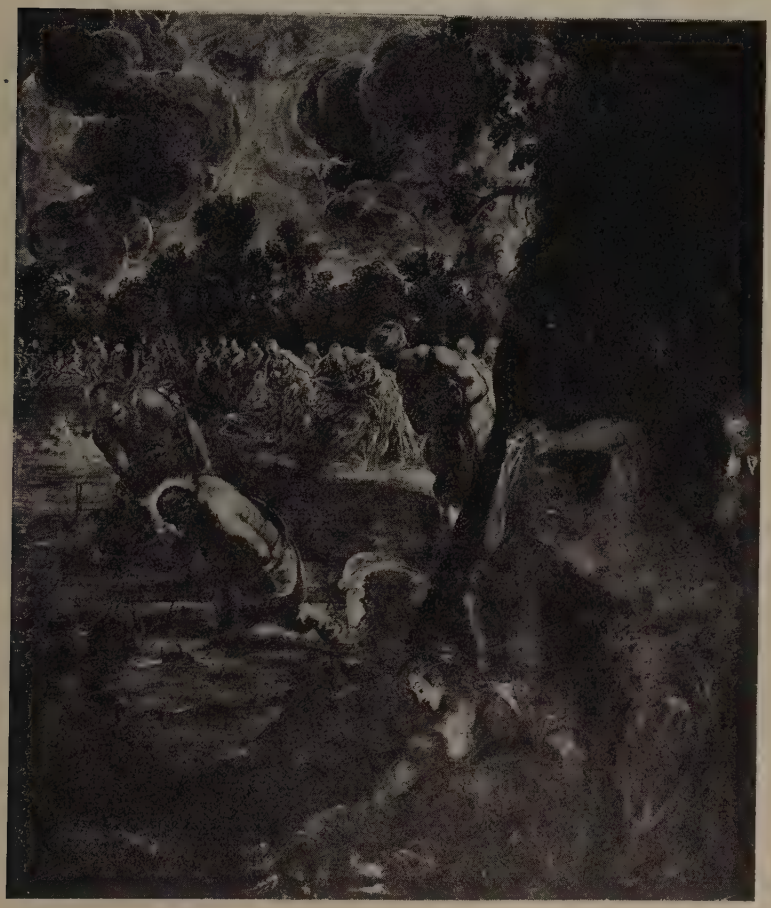


Fig. 411 — Venezia, Scuola di San Rocco.
Jacopo Tintoretto: *Cristo immerso nelle acque del Giordano.*
(Fot. Anderson).

tronco gigante, come fantasmi che prendan vita nell'ombra. E l'oscurità del primo piano, appunto, attrae il nostro occhio, di là dalla massa abbagliata di Cristo, curva sotto il giogo della

luce, verso la folla composta di forme indefinite, velate da un incessante tremolìo di raggi. L'ombra di una cortina d'alberi dà valore alla magica apparizione.

Nella *Resurrezione di Lazzaro* (fig. 412), la sorella del redivivo, modellata da mani di plastico nella fissità del gesto di stupore, emerge dall'ombra in piena rotondità di rilievo al sùbito fiammeggiar d'una corrente di luce, che, disciolte stoffe e carni, incendia i ramoscelli attorno, e fa della donna il centro ideale della scena. Lazzaro, sopra un'alta ripa, sorretto da due pietosi, lo stesso Cristo, seduto in basso, in un angolo, a riscontro di Maddalena, rimangon nell'ombra, come offuscati da quel rogo di luce in forma umana. Anche più intenso è l'effetto luministico nella scena del *Cristo orante* (fig. 413), ove il fulgore dell'angelo che piomba dall'alto s'abbatte sul gruppo dei tre apostoli e ne costruisce i volumi con fulminea rapidità; e il corteo dei soldati, suggerito misteriosamente da sparse faville nell'atmosfera notturna, esce come da una grotta d'ombra, dall'agguato dell'ombra. Ma per amor di spettacolo il Tintoretto cade nello squilibrio e in un chiasso volgare, dipingendo quell'angelo che s'avventa contro il Cristo, gamba tesa, braccio teso, e par si prepari al pugilato.

Così l'effetto di luce, che trasforma *San Sebastiano* in una torcia ardente, consunta dalla fiamma del dolore, è guasto dalla posa sgangherata (fig. 414). Rimane organico invece, nonostante la violenza quasi esplosiva dei moti e della luce, nella scena della *Resurrezione* (fig. 415), dove una fiammata improvvisa, come scoppio di mina, scaglia il Cristo nello spazio, e gli angeli sembrano geni del vento che accompagnino il Redentore avvolto nel vessillo di vittoria.

Tra le più belle creazioni del Tintoretto a San Rocco nel periodo 1577-81 è l'*Ultima Cena* (fig. 416), in un ambiente severo, approfondito dalla disposizione obliqua della tavola, dai due gradi che conducono al piano della sala, dall'interno di cucina, nel fondo. Due figure siedono sui gradi, una di giovane donna, che ripete gli effetti di luce rasata già da noi veduti nella

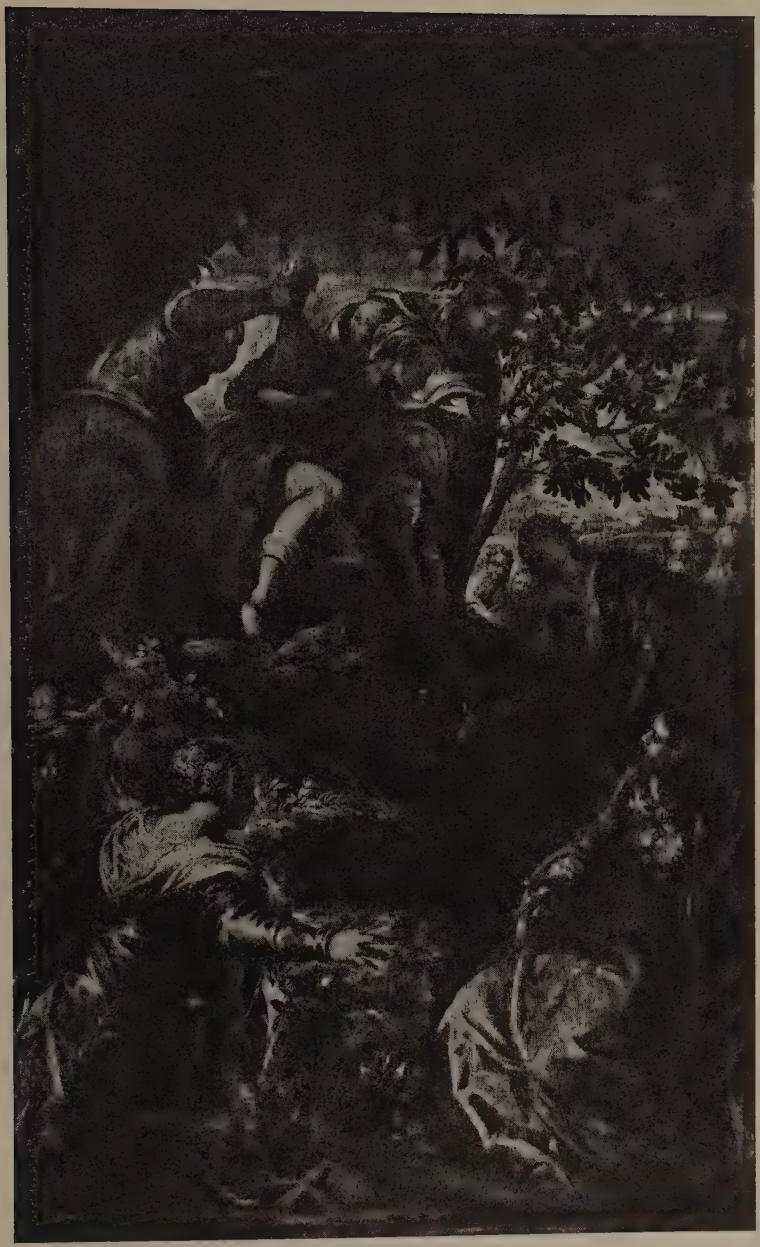


Fig. 412 — Venezia, Scuola di San Rocco.
Jacopo Tintoretto: *Resurrezione di Lazzaro.*
(Fot. Anderson).

Marta della *Resurrezione di Lazzaro* e nella donna al piano inferiore del Presepe, una d'uomo in atteggiamento scultorio. Le due persone, ignare del dramma, guardano avanti a sè,

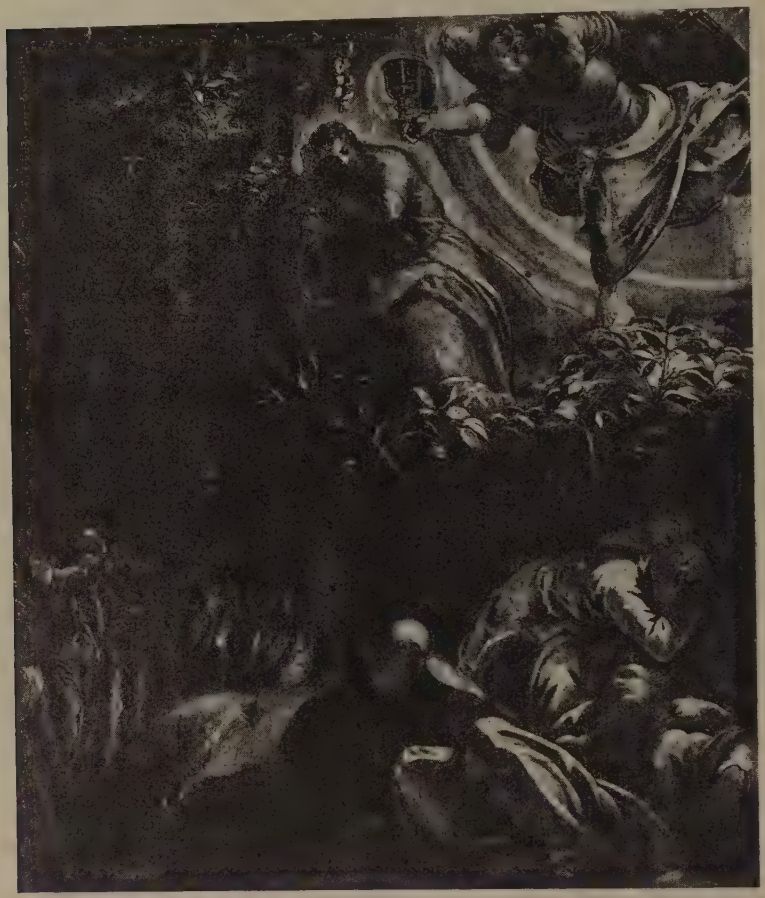


Fig. 413 — Venezia, Scuola di San Rocco. Jacopo Tintoretto: *Cristo orante*. (Fot. Anderson).

astratte, mentre un cane leggiero nel fluido luminoso che l'avvolge, si slancia verso l'interno, unendo i due piani della scena, costruita con misura profonda nei gradi che dall'esterno conducono alla sala, da questa al vano angusto della cucina, ove

dischi di piatti aureolano l'ombra di aloni argentei. A capo della tavola, il Cristo nimbato porge l'ostia a San Pietro. Egli

Fig. 414 — Venezia, Scuola di S. Rocco. Jacopo Tintoretto: *San Sebastiano.* (Fot. Anderson).

ha già detto ai discepoli la parola rivelatrice, che li agita come flutti di mare in tempesta. La luce s'abbatte di peso, si spegne, sorvola, dandoci l'impressione che gli Apostoli, sconvolti dalla

parola divina, sentano vacillar il suolo sotto i piedi, scosso dal rullìo dell'onda. Figure, luci e ombre, non più distinte, come nelle prime opere del Tintoretto, si fondono: di ogni immagine appaiono, nella rapidità del lampo, solo gli elementi che

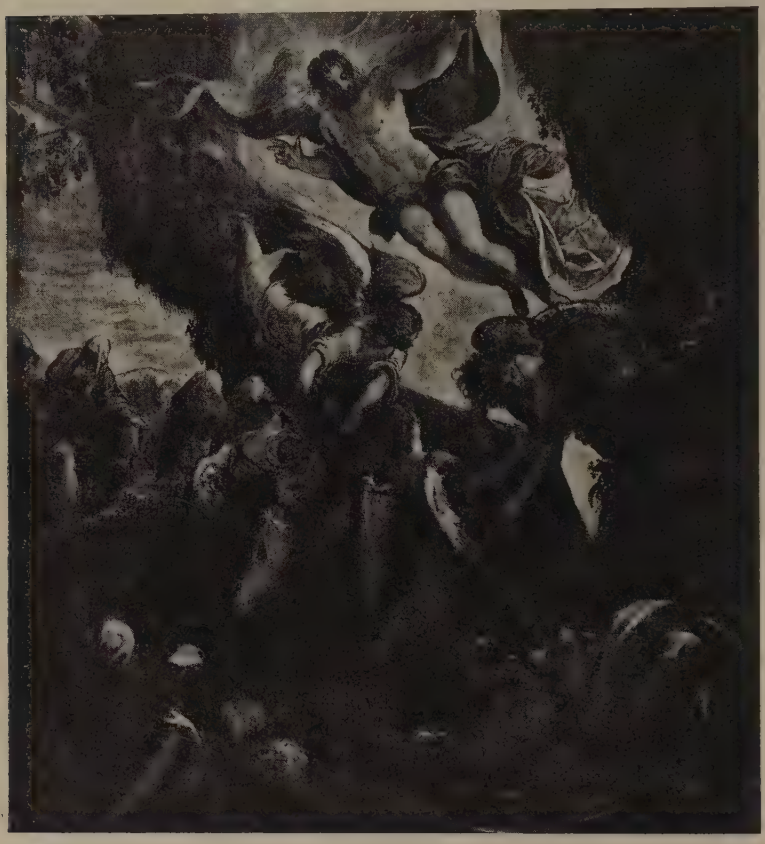


Fig. 415 — Venezia, Scuola di San Rocco. Jacopo Tintoretto: *Resurrezione*. (Fot. Anderson).

valgono a creare l'insieme; e appunto per questo l'insieme produce una sorprendente impressione d'immediatezza.

Nella gran pala del Museo di Berlino (fig. 417), Jacopo torna a crear con lo scalpello dell'ombra scultoree masse michelangiolesche, richiamandoci, nella gran Vergine che guarda severa

verso la terra, e nel putto erculeo, il gruppo del Buonarroti nella cappella medicea, anche per il potente rilievo del seno di Maria e del fanciullo sbalzato da luce. Di rado il Tintoretto,

Fig. 416 — Venezia, Scuola di San Rocco. Jacopo Tintoretto: *Ultima Cena*. (Fot. Anderson).

grande plastico di Venezia, creò tanta forza di rilievo per luministici risalti: la luce modella i corpi degli evangelisti Marco e Luca come se li tagliasse nel vivo spessore del marmo, mediante una divisione netta, recisa, ferma, dall'ombra. Anche gli strati di nuvole compongono alle immagini una base marmorea,

Fig. 417 — Berlino, Museo Federico. Jacopo Tintoretto: Pala d'altare.

senza profondità, simile al piano di base delle sculture dipinte di Michelangelo.

L'eccesso d'iperbole, notato nel *Cristo orante* e nel *San Sebastiano*, aumenta ancora nell'*Annunciazione* (fig. 418), ove l'arcangelo inoltra nella stanza della Vergine seguito da crollo di muri e di travi, mentre uno sciame d'angioletti precipita a

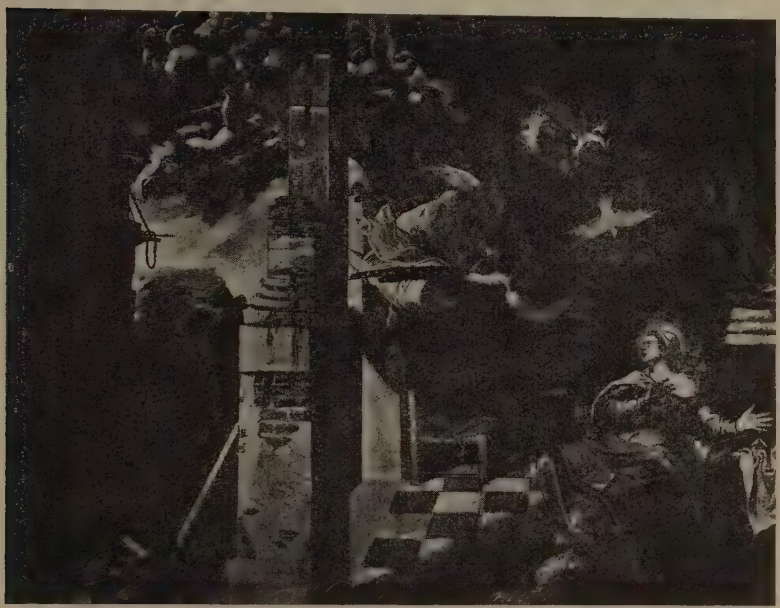


Fig. 418 — Venezia, Scuola di San Rocco. Jacopo Tintoretto: *Annunciazione*. (Fot. Anderson).

capofitto dall'alto. L'effetto generale della scena è di moto fulmineo, quasi esplosivo.

Il parossismo di movimento, il tumulto scenico, tutte le esagerazioni fantastiche del Tintoretto negli ultimi anni, si accordano a presentarci la *Strage degli Innocenti* (fig. 419) come una ruina di corpi aggirati nel vortice della disperazione, lanciati da vertigine nello spazio. Tutto è travolto: masse di figure, blocchi colpiti da luce, viluppi di membra e di stoffe, come di serpi annodate. Ma quel rotolare di corpi, quel preci-

pitar di masse, quel tumulto di grida, dà un'impressione quasi epica dell'orrenda carneficina: e la luce partecipa alla ferocia umana, trascinando verso terra un gruppo di madre e bambino, crollanti, come spezzati dall'impeto di un fascio di raggi che sventaglia il pavimento. Tranne il putto ferito che una madre (fig. 420) cerca di mettere in salvo calandolo da una muraglia,

Fig. 419 — Venezia, Scuola di San Rocco.
Jacopo Tintoretto: *Strage degli Innocenti.*
(Fot. Anderson).

imitazione di un particolare dell'*Incendio di Borgo*, non un personaggio è in posa verticale: l'inclinazione delle figure tintorettesche è qui portata all'estremo: tutto vacilla, tutto si schianta, in quella ruina come di selva abbattuta dalla scure del boscaiolo. Violenza e crudeltà si scatenano da ogni particolare della scena: il fascio di raggi che sciabola l'ombra del pavimento, facendo il vuoto intorno a sè, riassume nella sua cruda luce l'orrore della carneficina. Non è infatti nell'espressione delle singole figure,

Fig. 420 — Venezia, Scuola di San Rocco.
Jacopo Tintoretto: *Strage degli Innocenti* (particolare).
(Fot. Anderson).

che nulla ha di profondo, lo svolgimento del dramma, non nei singoli episodi, non negli aspetti dei sicari, spauracchi da favola o da teatro burattinesco, ma nel crollar dei corpi, nel cozzo dei corpi entro lo spazio, nei grovigli di stoffe e di membra, nel caos tenebroso dei gruppi. Di lontano, la composizione, con tutte quelle volute di luce, dà l'idea di un incendio, dove brucino i corpi delle madri, e crollin macerie minate dal fuoco. I capelli della madre china dal muricciolo verso il fanciullo morente crepitano come erbe secche lambite da fiamma.

E l'effetto di massa è tra i più potenti dell'arte tintorettesca. Soltanto la luce distingue i particolari nei viluppi di membra umane che disegnano l'architettura della scena agli angoli di un campo saettato dal sole. Le masse, tra lampi, gravitano intorno a quel centro abbacinato.

Già nella *Visitazione* primitiva di Bologna, Elisabetta e la Vergine, disegnando idealmente un arco di ponte nel gioco d'equilibrio dei loro passi lungo un angusto argine di terra, sembravan sospese fra terra e cielo; ma la distanza tra le due figure ne frenava lo slancio; e Maria aveva dietro a sè il puntello di un albero, Anna colonne e pilastri: linee verticali di altri personaggi attorno venivano a contrappesare l'aerea leggerezza di quelle due curve d'orbita interrotta. A un tempo, nell'atmosfera bionda, le immagini singole e tutti i dettagli del paese mantenevano una spiccata individualità, mentre a San Rocco (fig. 421), l'atmosfera balenante fra ombre tenebrose, riassume la scena in perfetta unità di visione. Sembra che Anna e la Vergine, senza più sostegno di masse architettoniche, sospese fra la terra oscura e il vasto fiammeggiar del cielo, stian per cadere, travolte dall'impeto dell'abbraccio; e a vicenda si puntellino in quel loro periglioso equilibrio. Le erette persone di Gioacchino e di Giuseppe, una massa verticale di colonne e pilastri da un lato, il fusto, inclinato appena, di un albero dal lato opposto, frenavano, nel quadro di Bologna, lo slancio di quel ponte idealmente tracciato da due figure; mentre a San Rocco l'albero con foglie nere stellate sembra piegar al vento dell'impetuoso

abbraccio; e il curvo Gioacchino puntellarsi con forza al bastone per non esser travolto. Sopra il gran cielo fosforico Elisabetta e Maria disegnano un arco d'ombra, ma il vertice di quell'arco s'accende di subita incandescenza sopra un fondo di nuvole plumbeo. Nel quadro giovanile, il Tintoretto ha voluto narrare l'episodio biblico; qui, render lo scroscio della passione mediante i rapporti tra il cielo e le immagini, che oscure grandeggiano

Fig. 421 — Venezia, Scuola di San Rocco. Jacopo Tintoretto: *Visitazione.* (Fot. Anderson).

su quel fondo incandescente così da far apparire al Ruskin gli intervalli tra i personaggi come precipizi aperti fra rocce giganti.

* * *

Capolavori dell'ultima fase dell'arte d'Jacopo sono tre quadri della Scuola di San Rocco, dove paese e figura assumono la stessa importanza davanti alla luce protagonista della scena: la *Fuga in Egitto, Santa Maria Egiziaca, Santa Maddalena leggente.* Il paese della *Fuga* (fig. 422) è un semplice motivo d'apparizione fantastica, interrotta da subite luci. Le ombre

avanzano con le masse degli alberi e il gruppo delle figure; ma scintille di fosforo s'accendono sui tronchi, sulle case, sulle montagne brillanti come nevai al sole, nelle grandi nubi lanceolate sul cielo fosco. In questo mondo magico, che sfugge alle note veristiche, le foglie acute della palma zampillano come fonti notturne contro lo scintillìo delle nuvole; escono dalla massa tenebrosa del fogliame vene di sterpi inceneriti; e le acque crespe, le tacche dei tronchi mossi, le erbe lontane, la Sacra Famiglia illuminata da baleni, le macchiette accanto alla fiamma d'oro del casolare, le frastagliate cime dei monti, accendon faville nell'ombra paurosa della notte. Lo scompiglio delle luci, che brulicano in piccoli focolari sparsi entro la campagna tenebrosa, desta l'impressione di un fuoco vicino ad estinguersi, di faville scoppiettanti tra la cenere. E quello scoppiettìo, che tocchi profondi e lineati sprigionano dal bianco scialle della Vergine come dai monti lontani, accompagna i fuggiaschi nel loro cammino. Tutto il paese li accompagna: le piante curvano i rami protettori; luci sparse balenano attorno, per rischiarare la via tenebrosa; i rami compongono arcata al passaggio di Maria: gli alberi, animati come le figure, par si slancino verso i fuggiaschi; e le foglie s'appuntano quasi abbian vita. Avanza la Sacra Famiglia nelle tenebre, ove com'astro splende l'aureola della Vergine; avanza nel mistero del paese popolato da grandi fantasmi d'alberi; e con esso s'immedesima per effetto di luci vaganti, effimere, che a tutto comunicano, figure, alberi, montagne, una vibrazione incessante e rapida, una fantastica mobilità, la vita dell'attimo. L'unità di stile, perfetta nella vasta scena, le infonde carattere magico d'apparizione: le luci stesse, repentine tra l'ombra, la trasportano in un mondo di leggenda.

Ma più ancora l'effetto fiabesco è raggiunto dai quadri di *Santa Maddalena* e di *Santa Maria Egiziaca*, a questo affini per principio luministico e per rapporto tra immagini e ambiente. Più regolari, più ampie, son le pause d'ombra nel paese che sovrasta immenso alla figuretta di *Santa Maddalena* (fig. 423): poche luci rapide destano il senso di una profonda calma not-

turna. A strati a strati, per gradi frangiati di luce, la campagna oscura ascende verso quel gran fuoco del cielo. Il pennello, con segno grafico, di continuo spezzato e frastagliato, indica sfavillanti contorni, che a tratti si frangono in spume fosforiche, per spegnersi di un subito nell'invadente ombra notturna.

In primo piano, attorno la piccola Maddalena, solo un rivo pennelleggia d'oro liquido il suolo, sommerso nel silenzio delle

Fig. 422 — Venezia, Scuola di San Rocco. Jacopo Tintoretto: *Fuga in Egitto*. (Fot. Anderson).

tenebre. Vicino alla Santa si eleva un albero con rami biforcati e foglie rese impressionisticamente nel loro spessore e nella varia vibrazione alla luce, come falde d'oro e di fuoco, che grado grado si smarriscano nell'oscurità. Una radice enorme, attorta, convulsa, esce dal terreno, e si perde nelle tenebre prima di raggiungere il tronco, teso di schianto all'indietro, con rami levati al cielo come braccia imploranti. In quell'immensità di paese, dove l'ombra s'addensa nel primo piano, rotta lontano da solchi di fuoco, da incandescenti orlature,

la figurina attorniata di silenzio, raggiante nel suo nimbo di luce, oppone la propria calma assorta alla minaccia del cielo torbido e allo slancio dell'albero, gigante figura di disperazione, che sembra chiudere in sè lo strazio inumano dei suicidi nella selva dantesca. L'albero, ferito da luce, traversa terra e cielo, protagonista della scena, nel suo grido di fisica angoscia: e il fusto indietreggiante sembra il torso di un misterioso essere dilaniato da spasimo nell'ombra che incombe paurosa.

Domina l'ombra sul paese ove s'annida, minima, come ramicello fosforico nella tenebrosa vastità dello spazio, sotto il gran vuoto del cielo, l'assorta Maddalena leggente; domina la luce nel quadro parallelo di *Santa Maria Egiziaca*, la più fantastica *féerie* sognata dal Tintoretto (fig. 424). Anche qui la figurina, in piedi, in profilo sfuggente, ombrato, tra l'abbagliante luce dell'alone e i cristallini gorghi del velo, è piccola, sperduta nel vasto paese, sotto gli alberi giganti. Ha nelle mani un libro, ma non legge: guarda in alto verso quel meraviglioso zampillar di luce, immobile, impietrita dallo stupore. Attorno a lei, sola spettatrice del miracolo che trasfigura il paese, la luce pullula dal suolo su per le squame incandescenti della palma, lungo i rami spioventi in un improvviso scoppio pirotecnico di razzi; gronda in lacrime di fuoco da un albero più lontano; incendia i tronchi; seghetta le rive; ribolle nelle spume del torrente, che in sè assorbe lo splendore di quel sovrannaturale fuoco d'artifizio creato dalla natura in fermento di luce, per la meraviglia della solitaria pellegrina. Il dolore, esulato dalla minuscola figura di Santa Maddalena, si concentrava nel grido di strazio dell'albero; ma una perfetta serenità, una perfetta gioia è raggiunta dall'arte nel quadro parallelo, dove l'ombra, ristretta, ha per solo scopo di farci sentire più piena e improvvisa la raggiante ebbrezza di quella pioggia di luce.[1]

---

[1] A questo tempo crediamo risalga un frammento attribuito al Veronese in una vendita Helbing: l'*Annunciata* (fig. 425) protesa in ascolto, con la bocca anelante, le mani lievi sul petto, circonfusa e velata dal proprio splendore, come consunta dalla luce, che si disperde intorno al volto in nebbie alonari e saetta d'oro l'ardente fiamma delle vesti.

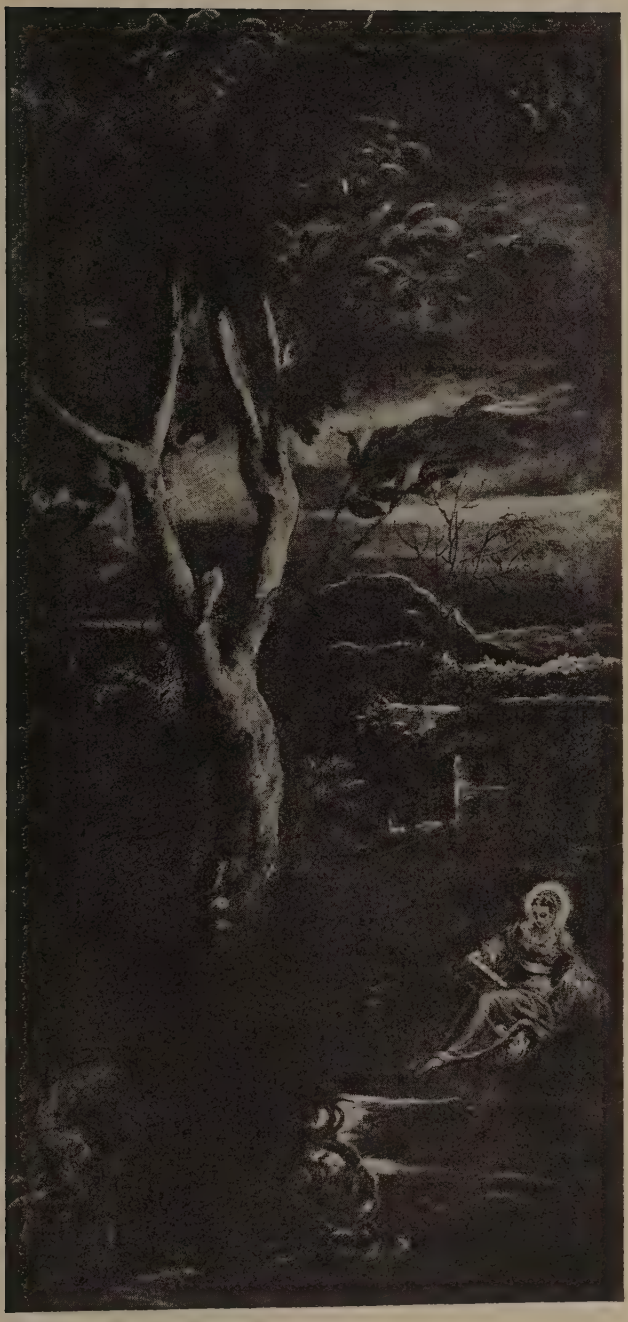


Fig. 423 — Venezia, Scuola di S. Rocco.
Jacopo Tintoretto: *Santa Maria Maddalena.*
(Fot. Anderson).

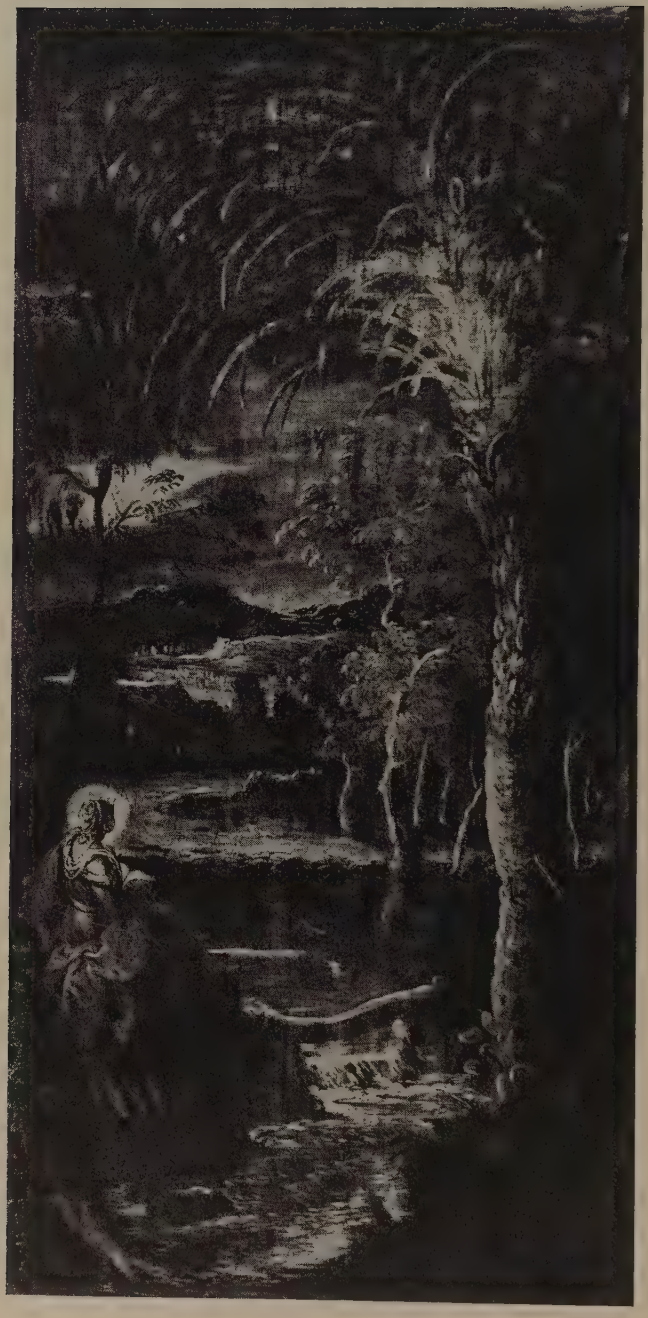


Fig. 424 — Venezia, Scuola di S. Rocco.
Jacopo Tintoretto: *Santa Maria Egiziaca.*
(Fot. Anderson).

* * *

Alle visioni luminose della scuola di San Rocco si accosta, sebbene forse di qualche anno antecedente, una serie di ritratti che sono tra le massime creazioni del Tintoretto: *Jacopo Soranzo* nell'Accademia di Venezia, il *Gentiluomo* della Raccolta

Fig. 425 — Monaco, Vendita Helbing.
Jacopo Tintoretto: *Annunciata.*

Auspitz a Vienna, il *Vecchio Senatore* nella Casa Rasch a Stoccolma: tutti con vesti corrusche, mentre nei ritratti più antichi la luce s'accentrava sul volto e sulle mani, per morire nei tessuti cupi delle stoffe e del fondo. L'immagine d'*Jacopo Soranzo* (fig. 426), personificazione di una volontà imperiosa e di una sovrana dignità di spirito, s'erge sulla poltrona, quasi

spianandosi nell'ombra del fondo: ma bastano le pieghe delle maniche a rompere quell'effetto di superfice, accennando ai larghi piani costruttivi delle composizioni tintorettesche. Lievi

Fig. 426 — Venezia, R. Accademia. Jacopo Tintoretto: *Jacopo Soranzo.* (Fot. Anderson).

fioriscon dall'ombra le belle mani morbide, il volto scarno, plasmato come in una polvere luminosa, i fiotti della barba e delle chiome. Pallido è il volto, e in quel pallore s'addensa il nero delle iridi, annuvolato da ombre di cruccio e di tristezza;

e al pari dei paesi che forman scenario alla *Fuga in Egitto* e alle due *Sante Maddalene*, la veste di velluto rosso divien strumento di fantasie luministiche al pittore, in quel gioco del pennello che ora spiana sotto larghe vie di luce le costole delle pieghe, come a San Rocco le vette dei monti; or si compiace

Fig. 427 — Vienna, Raccolta Auspitz.
Jacopo Tintoretto: *Ritratto.*

d'errare per sentieruoli guizzanti e perdersi con essi nello spessor del velluto, arabescandone con filamenti di luce la cupa ricchezza.

Nel *Ritratto* Auspitz (fig. 427) si eleva l'alta figura dalle spalle ampie e dal volto oblungo, nel vano di una stanza, contro una parete. Nessuno studio d'azione: la sinistra del personaggio

accenna un oggetto invisibile, con superba impassibilità; l'occhio è assorto, fermo, dilatato dal pensiero: come poi nelle immagini del Greco, sembra che la pressione della circostante luce restringa, allunghi la forma che per essa magicamente vive.

La figura è stata fissata dal pittore mentre passava in una penombra corsa da rivoli d'oro a sinistra, in una corrente viva di luce a destra, che infonde splendore a ogni filo della veste, a ogni rilievo dei bottoni sulla spalla, e li trasforma in rosette di brillanti.

Sino a metà della parete la cortina lascia filtrare una vibrante polvere luminosa; l'altra metà si perde poco a poco nel mistero dell'ombra; e in quell'atmosfera passa l'immagine, portandone con sè il magico bagliore. Le vesti s'accendon nel passaggio, come specchio d'acqua che sotto i raggi del plenilunio, sfavilli, ma all'ombra degli argini solo si sveli nel tremolìo dell'onde. Fondo e figura, visione di perfetta unità, traggono da quei contrasti una vita fantastica, esaltante.

Il *Ritratto* già Nicholson, ora Hermann Rasch (fig. 428), di questa triade stupenda è il capolavoro, paragonabile per effetto luministico al paese di *Santa Maria Maddalena*, ove prevale l'oscurità d'improvviso desta da guizzi, da frange, da spruzzi di luce. Qui il fondo è verdastro; la zimarra, di velluto rosso con bordi d'ermellino, tutta rilievi di pieghe, lampeggia tra l'ombra sanguigna.

L'immagine con la mano sui braccioli di una poltrona, si volge ad arco, e non sembra posare, china dall'alto verso un oggetto invisibile. Dal mondo della realtà, che il ritratto più fedelmente suol rappresentare, il Tintoretto ci trasporta in un mondo fantastico, mostrandoci la figura quasi sospesa nel vuoto, tra lampi d'argento, in un'atmosfera verdognola, stagnante e triste come lo sguardo. In alto, sopra la folla, fuori del mondo, s'eleva la nobile immagine; e s'inarca sul fondo spento, come strascico di cometa che un prodigio abbia arrestato nell'ombra di un cielo notturno. Ogni particolare della figura segue la traiettoria arcuata della luce; anche le rade ciocche, filettature

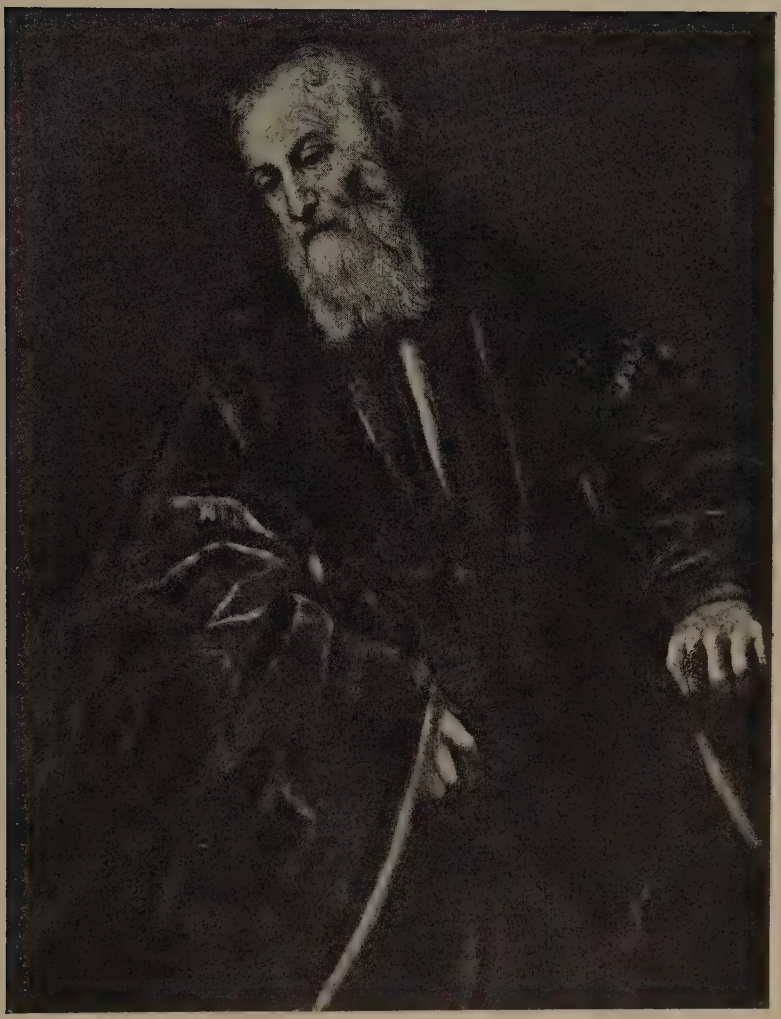


Fig. 428 — Londra, Raccolta Hermann Rasch. Jacopo Tintoretto: *Ritratto.*

d'argento nell'ombra, si flettono come spruzzi che accompagnino il cader dell'onda.

La luce è la protagonista del quadro, e infonde all'immagine misteriosa vita. Tutto luce è il viso, emaciato e abbrividente nel pallore che trae riflessi dal verde morto del fondo; e in quella luce s'addensa l'ombra a ingrandir le occhiaie, come nell'*Autoritratto* del Louvre. Il tocco strisciato frangia e dilata i riflessi sulle costole delle pieghe come sopra un terreno sconvolto, ma pesa sulla mano poggiata al bracciale, creazione del più puro impressionismo, e ne suggerisce, con rapidità prodigiosa, i larghi piani geometrici.

Con un impressionante accento veristico, il Tintoretto interpreta la potenza devastatrice della vecchiaia nel ritratto di *Senatore veneziano*, nella Galleria Cook a Richmond (fig. 429). Tutto pesa su quelle spalle stanche: la testa tremula, la veste di velluto, schiacciata da strie grevi di luce, la pelliccia fosforica. Par che a fatica il vecchio levi l'indice della destra per accennare, e che la testa non abbia forza di reggersi, gli occhi annebbiati di vedere traverso l'umida caligine che li vela. Le carni sono consunte; la bocca si torce; le dita ossute lasciano apparire lo scheletro, in quel gesto vago, incerto, di fantasma. È una vita in dissoluzione, una vita che si spegne nella rossa veste magnifica.

Di qualche anno più tardo dobbiam credere il ritratto di *Vecchio senatore* nella Raccolta Böhler a Monaco (fig. 430). Nessun pittore si è mai accostato al mondo sovrannaturale di Rembrandt quanto il Tintoretto in questo quadro. Avanza dall'ombra del fondo, assorto in pensieri di tristezza, smarriti gli occhi come in un incubo, il pallido vegliardo; e protende una mano incerta, come di cieco che tasti l'ombra davanti a sè. La forma ampia, ceppo ricurvo di vecchio albero, plasmata dalle luci che s'incrociano, serpeggiano, ruscellano lungo il manto di velluto, sembra ansimare; e tutto quel groviglio di luci dense, grevi, animate sul braccio tra la profondità dell'ombre, rende più tetro il pallido chiarore che illumina il volto, l'occhio umido e sco-

lorito. Il moto della luce si arresta sulla tragica maschera del vegliardo, sulla brancolante mano, come per fermare in eterno l'apparizione di una vita sospesa nella fissità del pensiero.

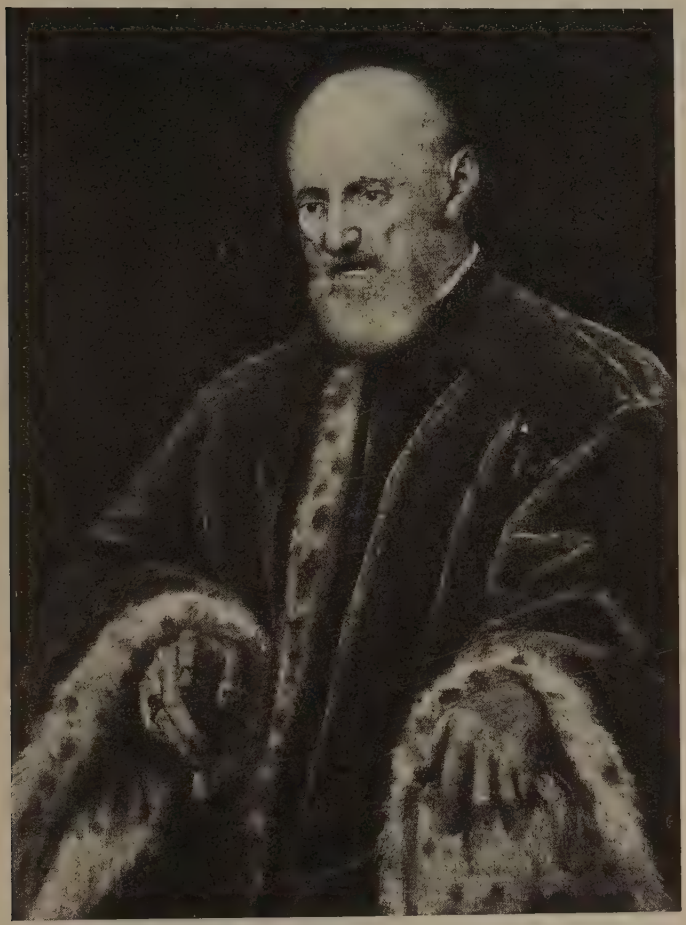


Fig. 429 — Richmond, Galleria Cook. Jacopo Tintoretto: *Ritratto.*

Simile a questo, ma più sereno, composto con un senso di realtà immediata e sincera, è il fortissimo ritratto di *Senator veneziano* nella Galleria di Vienna (fig. 431), con la potente struttura della testa emaciata dagli anni e la libertà pittorica

del tocco sparso e minuto, che varia di lievi sfaldature i lineamenti, le palpebre, le guance rugose. L'età, che ha avvizzito le carni, non ha tolto la forza al saldo tronco umano; e par che le luci grevi, strisciate dal pennello con magistrale baldanza

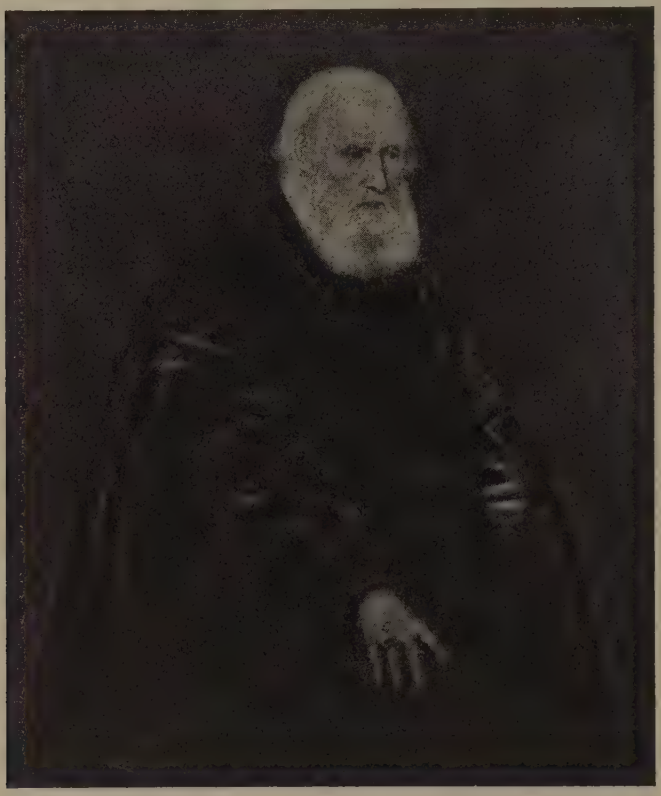


Fig. 430 — Monaco, Raccolta Böhler.
Jacopo Tintoretto: *Ritratto di Vecchio Senatore.*

sulle costole delle pieghe, nel robone di velluto, dian la misura di quella forza indomabile, non vinta dagli anni. Il modellato della testa è scultorio, simile a quello di una statua del Vittoria; e un poderoso effetto di rilievo scaturisce dai larghi solchi di luce che spianan le costole delle pieghe sotto il loro peso, e dànno all'occhio l'impressione di uno scavo d'ombre netto e

Fig. 431 — Vienna, Galleria.
Jacopo Tintoretto: *Ritratto di Senatore veneziano.*

profondo tra piega e piega. Effetto luministico ed effetto plastico non s'accordarono mai con forza maggiore in opera nata in terra veneziana. Ma in contrasto a quelle luci spezzate e schiaccianti, la pelliccia d'ermellino scroscia con impeto di cascata d'acqua che precipiti dall'alto lungo una ripida parete di roccia, polverizzandosi.

Simile a questo, tanto da sembrare effigie di uno stesso personaggio, ma tronco all'altezza del cinto, e illuminato, nell'ombra greve del velluto, di luci più ristrette e acute, e perciò più lampeggianti, è il ritratto di *Senatore* nel Museo del Prado (fig. 432). Sembra anche qui di veder un busto del Vittoria, ma reso con una finezza rara di particolari e una stragrande mobilità espressiva, nelle siepi irrequiete delle sopracciglia, nell'occhio astuto e scrutatore, nel cespo della barba fremente. È un carattere, tradotto con rara immediatezza dal vero, di veneziano forte, imperioso, calcolatore, di vecchio lupo di mare. Le mani corrose pittoricamente dall'atmosfera, le luci abbaglianti e recise, che in pochi tratti sintetici, come di lampo, costruiscon l'ampio volume del busto, il contrasto fra la minuzia descrittiva del volto e delle chiome e la sommarietà delle luci che modellano lo spessor del velluto e la rotondità della forma, fanno di quest'opera, contemporanea certo alle tre creazioni paesistiche di San Rocco, una delle più grandi espressioni del genio tintorettesco.

Come nei ritratti dipinti qualche decennio prima, l'ombra assorbe la veste del *Senatore* effigiato in un quadro di Casa Duveen (fig. 433), accentuando il rilievo della testa leonina, attratta per forza di luce dal fondo. Di nuovo colpisce l'occhio la somiglianza con i busti del Vittoria, anche per gli alti piani facciali, per il crepitìo dei capelli e della barba a fili crespi, come di criniera leonina. Sorprendono soprattutto, in quella gran luce del volto, gli occhi notturni e lucenti come diamante nero.

Da tutti questi ritratti si distacca, per effetto impressionistico di carni logore dall'atmosfera, di occhi dilatati come traverso lo spessore di un acqueo velo, l'*Autoritratto* del Louvre (fig. 434).

Lo schema compositivo è qui ridotto alla sua espressione più semplice: fondo scuro, taglio a mezzo busto, posa frontale, rarissima

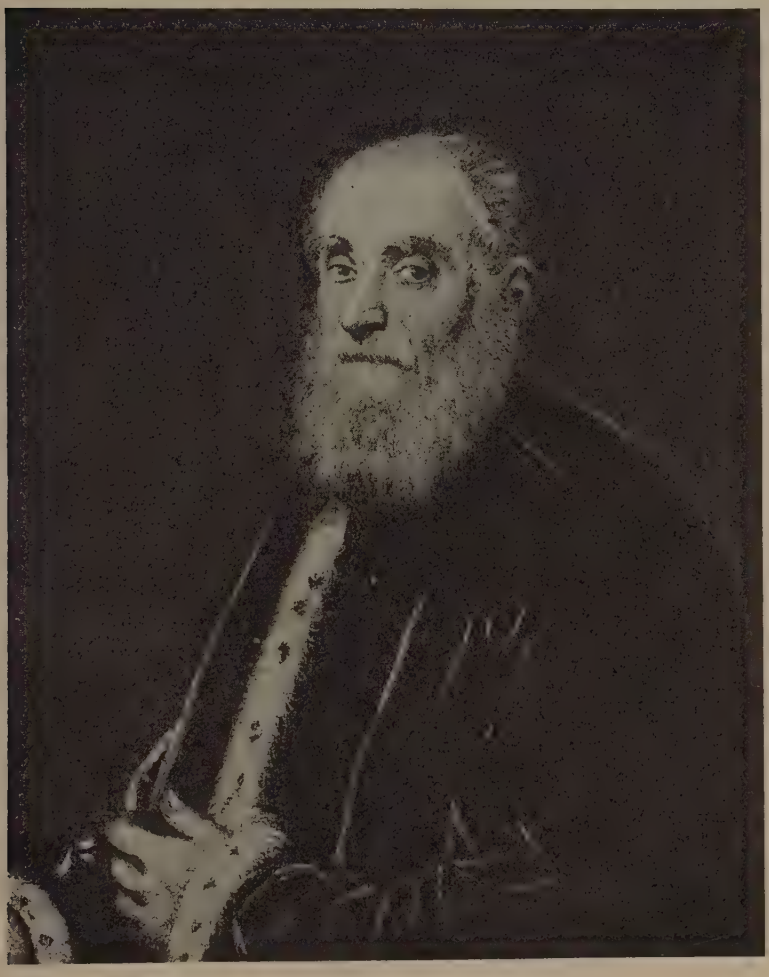


Fig. 432 — Madrid, Museo del Prado. Jacopo Tintoretto: *Ritratto di Senatore.* (Fot. Anderson).

nell'arte del Tintoretto. Ma questa semplicità, questa mancanza di movimento formale, concorre all'impressione immensa che desta in noi l'immagine vivente per sola forza di luce. La luce dà

vita all'irta cornice di capelli e di barba, alle ispide sopracciglia, a un ciuffo di pelo che pochi tocchi di pennello distaccano dalla mantellina come penne d'ala arruffate del soffio del vento; le

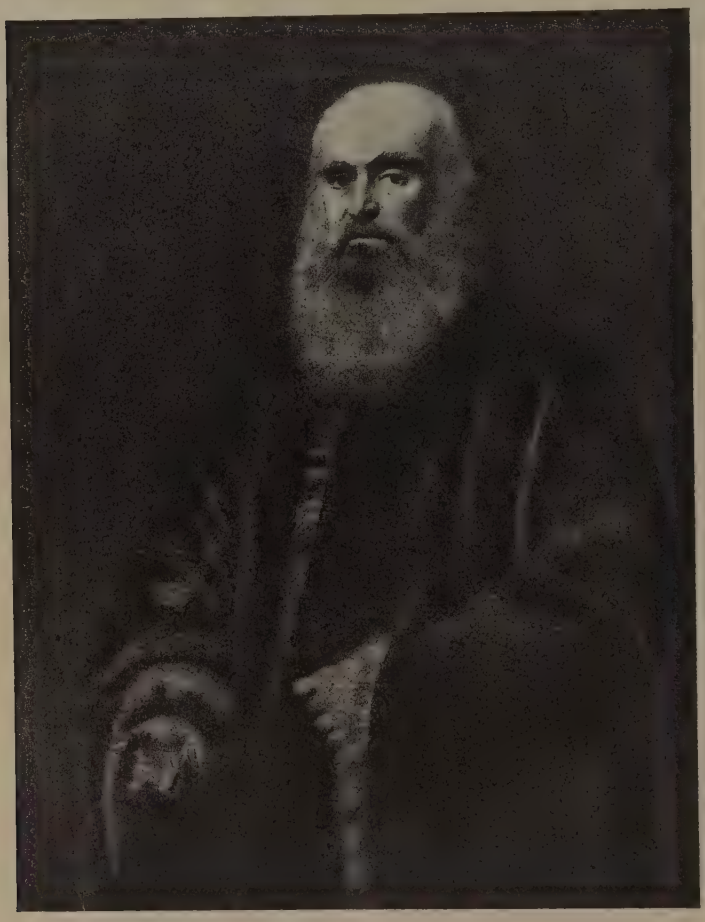


Fig. 433 — New York, Casa d'arte Duveen.
Tintoretto: *Ritratto di Senatore.*

spalle curve, strette quasi per freddo, si spianano entro l'ombra del fondo; e a contrasto con la gran luce che dà vita al volto e alla sua interna struttura, gli occhi dilatati e cavi si spengono in ombre di tristezza. In quell'ispido volto d'uccello not-

turno, i tondi occhi, con le palpebre e l'iride piccola sperduta nel globo immenso, sembran guardarci da una tela di Rembrandt, così appannati nell'ombra che lenta ne estingue l'ultimo bagliore. Abbozzata con impeto d'improvvisazione dal pennello del vecchio artista, la testa ispida, bucata dall'ombra

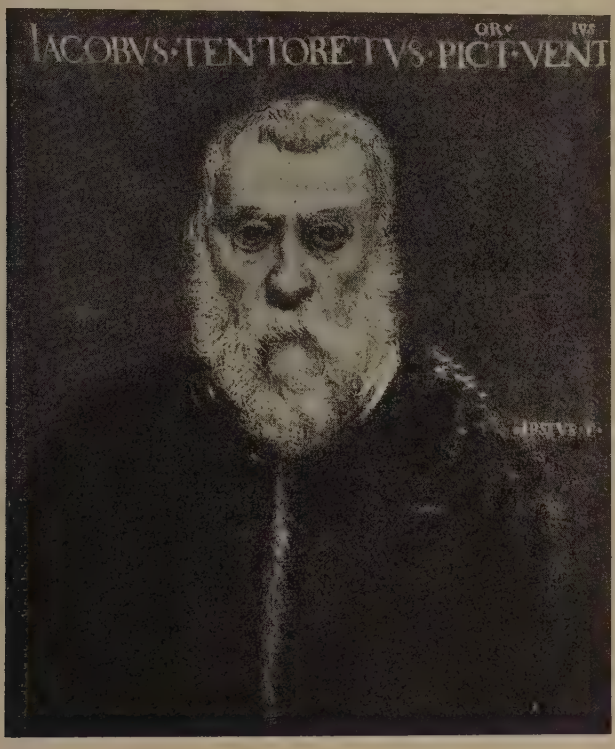


Fig. 434 — Parigi, Louvre. Jacopo Tintoretto: *Autoritratto.*

degli occhi cavi, assume l'aspetto d'apparizione magica frequente alle opere d'Jacopo, soprattutto nella chiusa della vita. L'ombra, strumento vivo dei suoi drammi, s'addentra in quegli occhi stanchi, assorti, come logori per aver troppo contemplato la scintillante bellezza della luce; e lenta li avvolge nel suo mistero.

Circa questo tempo, probabilmente, il Tintoretto ideò, nell'abbozzo del Louvre, la grande composizione del *Paradiso*, per la Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale. Disposte le serie dei Beati in ruote concentriche al disco luminoso dell'Eterno, come cerchi di cielo dantesco, egli ne complica il movimento mediante gruppi trasversi di figure, destando l'impressione di una profondità senza limiti, di un'armonia di cori diffusa nello spazio infinito. Gruppi di figure, archi di figure, emergono dal fondo di luce, tra blocchi di nuvole,

Fig. 435 — Parigi, Louvre. Jacopo Tintoretto: Abbozzo del *Paradiso*. (Fot. Alinari).

per contrasto d'ombre, come nugoli essi stessi; e, avvicinandosi al nostro occhio, ne allontanano le miriadi d'angeli assiepate nel fondo tra cupissime nebbie di luce, eppur determinate nel loro spessore, come parvenze di lunare cielo dantesco. Tutto questo mondo di spiriti rotea, multipla corona alla Vergine, sul capo della quale gira come empireo il nimbo di luce dell'Eterno.

Simile unità profonda, che ci fa sentire nel bozzetto (fig. 435) l'armonia delle sfere celesti, vien meno alla decorazione della Sala del Maggior Consiglio (fig. 436), sia per la grandezza dello spazio, sia per gli aiuti che certo ebbe il Maestro nel tradurre il bozzetto in pittura. Continue spezzature d'ombra interrompono l'unità dei gruppi; e l'effetto d'insieme, per tutto quel punteggiar di lumi tra cupi squarci, è di uno sparso

e confuso sfavillìo. Come in un firmamento, mandan luce di stella le teste dei Beati.

Un effetto simile, ma più rapido e fuso, è ottenuto dal pittore nel *San Michele* della Galleria di Dresda (fig. 437). Qui la lancia smisurata dell'arcangelo, ad essa sospeso nel vuoto vibrante di luce, è, con la sua trasversa che tiene tutta la diagonale del quadro, il perno della composizione: sopra una trasversa parallela s'innalza,

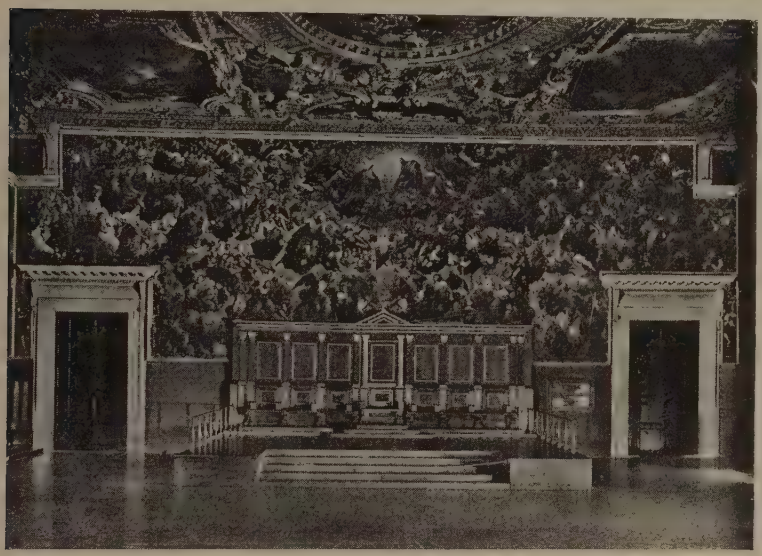


Fig. 436 — Venezia, Palazzo Ducale. Jacopo Tintoretto: *Il Paradiso.* (Fot. Anderson).

nell'angolo a sinistra, la Vergine Concetta, col piede sul crescente lunare. Sembra concorrere all'azione dell'Arcangelo e di tutti gli angeli combattenti nel fondo, anch'essi scagliati a volo obliquo nello spazio, la luce violenta dei raggi che l'Eterno irradia, obliqui come l'enorme lancia del guerriero di Dio. I raggi saettan dall'alto come lance a miriadi, composte di luce, e imprigionano la turba medusea dei demoni. E forme d'angeli e forme di demoni appaiono traverso il diaframma dei raggi come lucidi metalli dietro una lastra cristallina.

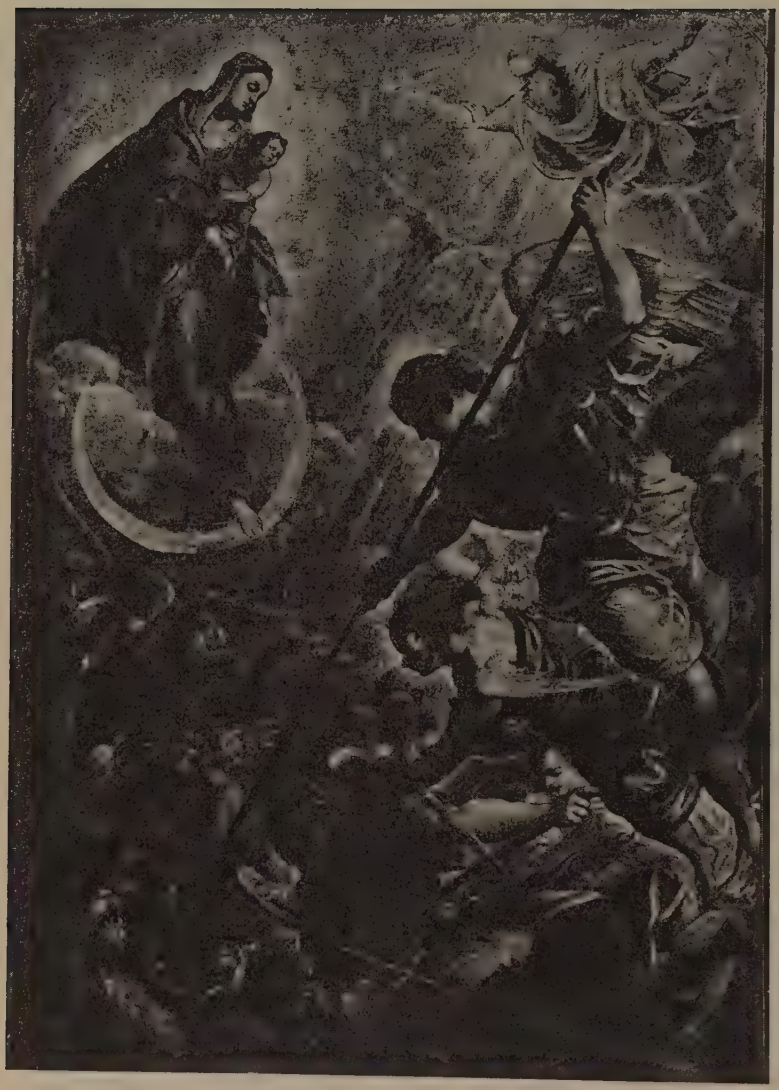


Fig. 437 — Dresda, Galleria. Jacopo Tintoretto: *San Michele.*

* * *

Verso la fine della vita il Tintoretto dipinse la serie delle storie di *Santa Caterina*, ora nella chiesa omonima a Venezia, in sei quadri, opera di collaborazione con i figliuoli Domenico e Marco, eccettuati due, ove ben chiara è l'opera diretta del

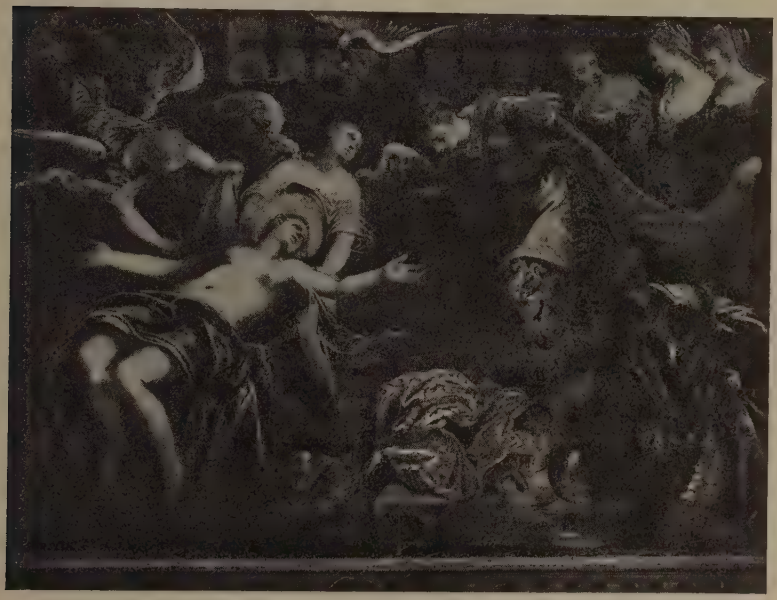


Fig. 438 — Venezia, Chiesa di Santa Caterina.
Jacopo Tintoretto: *Santa Caterina in prigione.*
(Fot. Alinari).

Tintoretto, e cioè *Santa Caterina in prigione* (fig. 438), e il *Supplizio*. Avanza l'Imperatrice nel carcere, come la principessa delle fiabe, vestita di sole, seguita da tre ancelle che reggono il lungo strascico. Una sciarpa verde punteggiata d'oro s'annoda alla cintura e scende in un brulichìo fantastico di serpentelli; splendon le perle sul capo biondo come diadema d'astri rapito alla notte. Nell'angolo a destra s'inginocchia, colpito dall'apparizione, un guerriero, ombra frecciata da baleni.

Sorgente di tanto splendore è la luce raggiante che avvolge la Santa nella culla, formata, più che dall'alto giaciglio, dalle bianche braccia dell'angelo. Nel nudo carcere, la Martire è assistita dai figli del cielo, luminosa com'essi, con essi intrecciata. Le sue belle braccia, le grandi ali dell'angelo, insieme si aprono, mosse da una cadenza blanda e carezzevole, di culla che lenta s'inclini. Par che uno stesso respiro muova le due figure; che lo stesso sguardo profondo si ripercuota dall'occhio della Martire a quello dell'angelo, che ogni gesto, ogni movenza, si continui dall'una all'altra figura. Con le mani aperte, la Santa, volta all'Imperatrice, sembra stendere grazie. E in quella dolcezza di cadenze, in quell'abbandono soavissimo, è rapita dalla luce, sollevata da terra in un'estasi di luce. Quasi non si vede il giaciglio: le tre figure celesti sembran galleggiare sull'ombra, in un obliquo raggio di sole. Scende la colomba traverso l'inferriata nel carcere, dal cielo greve; porta nel becco il cesto con gli alimenti, e il cesto, di aurei vimini intrecciato, sembra una corona regale.

Giran le ruote di ferro nella scena del *Supplizio* (fig. 439); stridono con lampi metallici intorno al corpo femmineo; ma già si frangono, lanciate a frammenti nello spazio dallo scroscio dei raggi che accompagna l'angelo demolitore. La Santa, non più tra gli aculei, ma libera dalle catene che forman spezzati monili alle belle braccia, è anch'essa travolta dalla violenza di quella cascata di luce. Ella prega; e la luce la veste, la luce la difende e l'esalta, mentre attorno s'aggrovigliano i perni, gli scheletri delle ruote, coi raggi come braccia mozze. E le ruote spezzate da forza vulcanica dàn l'idea di una battaglia: gli ingranaggi, nell'ombra di tempesta, fra bagliori di tempesta, hanno una vita mostruosa, un'espressione sinistra di crudeltà. La veste rosa dell'angelo illividisce, scolora in quel torrente di fuoco: tutta la persona, sotto le ali azzurrognole tese come remi, diventa un fulgore biondo. Lontano un cavaliere galoppa, inseguito dalla luce, lampo nel lampo della bufera.

Fig. 439 — Venezia, Santa Caterina. Jacopo Tintoretto: *Supplizio di Santa Caterina*,

Fig. 440 — Venezia, S. Giorgio Maggiore. Jacopo Tintoretto: *Gesù deposto*. (Fot. Anderson).

Nella chiesa di San Giorgio Maggiore a Venezia, il Tintoretto dipinse, non senza l'aiuto del figlio Domenico, fra il 1592 e il 1594, *Gesù deposto* (fig. 440), espressione di michelangiolismo alla chiusa della sua vita. Due gruppi costruiscono la consueta trasversa della composizione di Jacopo: uno, ampio e complesso, intorno al Cristo, nell'angolo destro del quadro; un altro in alto, a sinistra, più piccolo, composto da due sole figure intorno alla Vergine seduta, quasi eco lontana, ripetizione in iscorcio del primo.

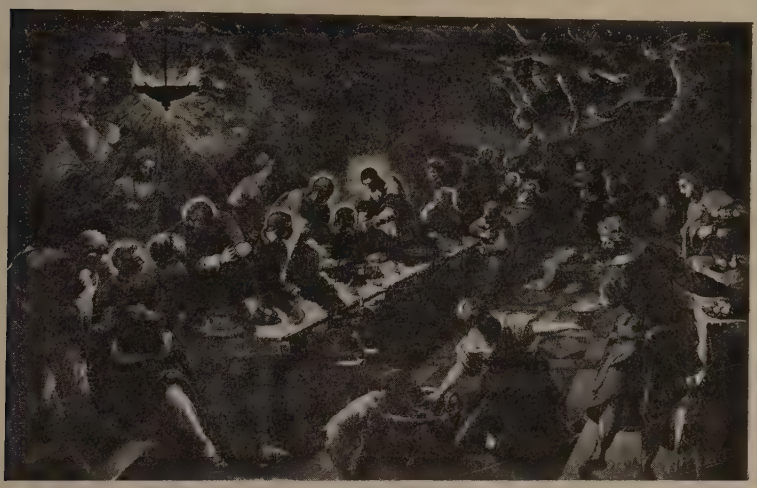


Fig. 441 — Venezia, San Giorgio Maggiore. Jacopo Tintoretto: *L'Ultima Cena*. (Fot. Anderson).

La grande massa obliqua del Redentore, distesa come statua nel sudario, fra le braccia dei fedeli, trascina l'intera massa dei pietosi, che par strapiombi con la rigida salma da destra a sinistra, mentre il gruppo delle Marie strapiomba in senso contrario, raggiungendo quell'effetto dinamico che è centro dell'arte di Michelangelo, e qui è aiutato dagli effetti di lume e d'ombra, dagli avvolgimenti di luce che legano i corpi e aggirano intorno alle figure centrali i due gruppi, come in vortice luminoso. Il terreno stesso, per gioco linearistico del pennello, par liquefarsi in fiotti d'acque correnti tra gli argini dei gruppi monumentali.

Più alto sale il Tintoretto nel dipingere, per la stessa chiesa, l'*Ultima Cena* (fig. 441), tra le maggiori creazioni plastico-luminose dell'intera sua vita. L'*Ultima Cena* è il rogo del colore. Luci istantanee, rapide come scoppi di polvere pirica, lacerano tenebre di caverna, intense, paurose, e, schiantandosi sulle figure, ne suggeriscono, con stacco repentino dall'ombra la quadra compattezza di volume. Lingue di fiamma salgono da una fumida lampada di ferro, scoppiettando; e intorno forme angeliche come falene s'aggirano, mentre a destra avanza uno sciame d'angeli suggeriti da capricciosi contorni di luce, fantasmi gementi che escon dalle tenebre come uccelli notturni da un antro. Con questa visione di ombre schiantate da scoppi di mina, di silenzi lacerati dal fragore della parola rivelatrice di Cristo, il Tintoretto, alla vigilia della morte, prende posto, insieme al contemporaneo Caravaggio, se pure con minor chiarezza riformatrice, fra i *Tenebrosi*, che apron le porte al Seicento.[1]

---

[1] Catalogo delle opere del Tintoretto:

Aia (L'), Casa d'Arte Bachstitz: *Ritratto del Sansovino* (già nella Raccolta Castiglione a Vienna, venduta ad Amsterdam il 17-20 novembre 1925).
Amsterdam, Raccolta Otto Lanz: *Annunciazione.*
— Casa Goudstikker: *Ritratto.*
— Raccolta von Rath: *Cristo e l'adultera.*
Barcellona, Museo: *Ritratto.*
— Coll. Gil: *Ritratto di giovane.*
Bari, Cattedrale: *San Rocco e gli appestati.*
Basel, Coll. Privata: *Ritratto d'uomo.*
Bayonne, Museo Bonnat: Disegno di *Cristo sulla via del Calvario.*
— — Disegno di *Lottatori.*
Berlino, Kaiser Friedrich's Museum: *L'Annunciazione.*
— — *La Luna e le Ore.*
— — *Madonna e due Evangelisti.*
— Casa d'Arte Burlett: *Lucrezia.*
— Coll. Stchoukine: *Ritratto di nobiluomo veneziano* (Vendita Keller e Reiner, Berlino, 9 aprile 1907).
— Casa d'Arte Bottenwieser: *Ritratto di cardinale.*
— Raccolta von Danzas: *Ritratto.*
Bologna, Accademia: *La Visitazione.*
— Casa d'Arte Podio: *La Regina di Saba visita Salomone.*
Braunschweig, Museo Provinciale: *Commiato di Enea da Didone.*
Brescia, Pinacoteche civiche: *Ritratto di vecchio.*
Bruxelles, Galleria: *Il trasporto del cadavere di S. Marco.*
Bucarest, Coll. del Re di Rumania: *Ritratto di Marcantonio Barbaro.*
Budapest, Farkashazy (vendita Ernst, 21 aprile 1927): *Pianto sul morto Adone.*
Caen, Museo: *Bacco, Arianna e Venere.*

* * *

Nel fondo dello stile d'Jacopo Robusti è l'insistente ricerca dell'effetto di luce-ombra, quale mezzo a darci la massa ad altorilievo e il movimento. Questa mira è palese sin dalle prime opere del Veneziano, sebbene la composizione luministica sia

---

Cambridge (U. S. A.), Fogg-Museum: *Diana.*
Castle Goring, Coll. Lady Somerset: *Ritratto di A. Vesalius.*
Dresda, Galleria di Stato: *La Liberazione di Arsinoe.*
— — *L'Adultera davanti a Cristo.*
— — *Donne musicanti.*
— — *Ritratto di vedova.*
— — *Lotta di Michele col drago.*
— Escuriale: *La Lavanda dei piedi.*
Firenze, Galleria Pitti: *Ritratto di Vincenzo Zeno.*
— Uffizî: *Leda.*
— — *Cristo e la Samaritana al pozzo.*
— — *Adamo ed Eva rimproverati dall'Eterno.*
— — *Ritratto del Sansovino.*
— — *Ritratto di giovane gentiluomo.*
— — *Entrata di Cristo in Gerusalemme.*
— — *Ritratto dell'ammiraglio Sebastiano Veniero.*
— Coll. Volterra: *Ritratto di giovane studente* (già presso il Goudstikker ad Amsterdam).
— Coll. privata: *Leda.*
Francoforte s. M., Istituto Staedel: *Mosè che batte la rupe.*
Hamptoncourt, R. Galleria: *Ritratto di gentiluomo.*
— — *Le Nove Muse.*
— — *La Regina Ester.*
Hannover, Museo: *Ritratto virile.*
Lione, Museo: *Danae.*
Lipsia, Museo di Stato: *La Resurrezione di Lazzaro.*
Londra, Galleria Nazionale: *La Lotta di S. Giorgio col drago.*
— — *L'Origine della Via Lattea.*
— — *La Lavanda dei piedi.*
— — *Ritratto di Vincenzo Morosini.*
— Victoria and Albert Museum: *Autoritratto del pittore.*
— Coll. Brownlow: *Ritratto di giovane venticinquenne* (vendita Christie, Londra, 1923).
— Coll. del Duca d'Abernon: *Ritratto di Senatore* (già Agnew e Duveen).
— Coll. Kerr-Lawson: *Ritratto d'uomo.*
— Coll. Agnew e Sons: *Ritratto del Cieco d'Adria.*
— — *Ritratto di giovane signore* (Londra, 1925).
— Coll. L. Douglas: *Ritratto d'uomo* (già presso il Sedelmeyer a Parigi, 1913).
— Coll. Lord Lee of Fareham: *Ritratto di Senatore.*
— Coll. Holford: *La resurrezione di Lazzaro.*
— — *Ritratto d'uomo* (vendita Christie, 15 luglio 1927).
— Fratelli Durlacher: *Il battesimo di Cristo.*
— — *Cristo sulle onde* (dall'antica Collezione Sachs).
— Fratelli Duveen: *Ritratto.*
— Casa d'Arte Nicholson: *La Cena in casa di Simone Fariseo* (venduta a Londra nel 1927).
Lubecca, Museo: *La Risurrezione di Lazzaro.*
Lucca, Museo: *Ritratto di senatore veneziano.*

ancor incerta per mancanza d'un centro alle luci sparse nella scena. I particolari del quadro mantengono, per questa ragione, ciascuno un proprio valore, isolati l'uno dall'altro nel risalto nitido delle masse, entro uno spazio abbacinato di sole, su cui

---

Madrid, Prado: *Giuditta e Oloferne.*
— — *Susanna e i due vecchioni.*
— — *Giuseppe e la moglie di Putifarre.*
— — *Il Ritrovamento di Mosè.*
— — *Ester e Assuero.*
— — *La regina di Saba.*
— — *Giuditta e Oloferne.*
— — *Ritratto di un senatore.*
— — *Il Ratto di Elena.*
— — *Battesimo di Gesù.*
— — *Le giovani Madianiti.*
Mannheim, Coll. Heinrich & Lanz: *Cristo e l'Adultera.*
Milano, Brera: *La Deposizione.*
— — *La Ricerca del corpo di S. Marco* (cioè *S. Marco appare ai Veneziani in cerca della sua salma*).
Monaco, Antica Pinacoteca: *Crocefissione.*
— — *Cristo in casa di Marta e Maria.*
— — *Ciclo delle Storie militari dei Gonzaga.*
— Julius Boehler: *La vocazione di Pietro.*
— — *Ritratto di vecchio senatore.*
— F. A. v. Kaulbach: *Vulcano sorprende Venere e Marte.*
— Marzell v. Nemès: *Ritratto.*
— — *Susanna e i due vecchioni.*
Narbonne, Museo: Pala d'altare.
— — *Ritratto di Sebastiano Veniero.*
New York, Metropolitan Museum of Art: *La Moltiplicazione dei pani e dei pesci.*
— — *Ritratto di scultore.*
— Fischof-Blakeslee: *Ritratto di gentiluomo* (vendita 9-10 marzo 1900).
— Casa d'Arte Fischer (già presso la): *Ritratto di uno scultore.*
— Gasy Coll.: *Ritratto di giovane* (vendita a New York, 20 aprile 1928).
— Knoedler Galeries: *Ritratto di Francesco Morosini.*
— Friediam (Michele): *Ritratto di giovane* (esposto nella Kleinberger Loan Exp. 1917).
— Nicholas F. Brady: *La Resurrezione di Lazzaro* (quadro già della Collezione Farrer, poi dell'Ing. Galeazzi in Roma).
Oxford, Christ Church: *Martirio di S. Lorenzo.*
Padova, Museo Civico: *La Cena in casa del Fariseo.*
Parigi, Louvre: *Susanna fra i due vecchioni.*
— — *Il Paradiso.*
— — *Autoritratto.*
— — *Ritratto d'uomo.*
— Coll. Lazzaroni: *Ritratto di dama.*
— Casa Sedelmeyer (già): *Ecce Homo.*
— — *Ritratto d'uomo.*
— Coll. Warneck-Sambon: *Busto di Diana.*
Pau, Galleria: *Ritratto di senatore* (coll. La Caze).
Pietroburgo, Coll. del Barone N. Wrangel (già): *Busto d'uomo in veste e berretto scuro* (esposto nel 1909 a Pietroburgo).
Richmond, Coll. Cook: *Ritratto di senatore.*

cadono, fonde e precise, le ombre dei corpi. Stupendi sono i particolari, nella composizione meditata con ordine, può dirsi architettonico, di vuoti e di pieni. Verso il 1560, il Tintoretto, disponendo, nella *Natività* di Leningrado, con esatta misura

---

Roma, presso Olindo Malagodi: *Ritratto.*
— Stors (presso il Ministro Volpi), già Crawshay: *Adamo ed Eva.*
— Galleria Doria: *Ritratto di gentiluomo.*
— — *Ritratto di prelato.*
— Coll. Centurioni: *Ritratto di orafo* (vendita Sangiorgi, aprile 1903).
Sarasota (Florida, U. S. A.), Coll. J. Ringling: *Ritratto di vecchio* (già presso il Böhler a Monaco).
Stoccolma, Coll. Bukowski: *Ritratto d'uomo anziano* (vendita 16-17 aprile 1919).
— Collezione Rasch: *Ritratto di vecchio* (già presso il Nicholson).
Torino, R. Galleria: *La Trinità.*
— Coll. Riccardo Gualino: *Ritratto di Sebastiano Venier.*
— Coll. Ferdinando Colonna: *Ritratto virile in veste nera.*
Venezia, Accademia: *S. Marco libera uno schiavo.*
— — *Adamo ed Eva.*
— — *Caino e Abele.*
— — *La Crocifissione.*
— — *La Presentazione al Tempio.*
— — *Il Trasporto del corpo di S. Marco.*
— — *S. Marco libera un Saraceno dal naufragio.*
— — *Madonna con tre camerlenghi.*
— — *Il Figliuol Prodigo.*
— — *Madonna con i Ss. Cosma e Damiano.*
— — *Ritratto di Antonio Capello.*
— — *Ritratto di Battista Morosini.*
— — *Ritratto di Jacopo Soranzo.*
— — *San Girolamo.*
— — *Pax tibi Marce.*
— — *Assunta.*
— — *Santa Caterina alla ruota.*
— — *Santa Caterina in carcere.*
— Palazzo Ducale, Atrio quadrato: *Il doge Girolamo Priuli dinanzi alla Giustizia.*
— — Anticollegio: *Mercurio e le tre Grazie.*
— — *Bacco e Arianna.*
— — *Minerva allontana Marte dalla Pace e dall'Abbondanza.*
— — *La Fucina di Vulcano.*
— — Sala del Collegio: *Il doge Andrea Gritti dinanzi alla Madonna.*
— — *Lo Sposalizio di S. Caterina.*
— — Antichiesetta: *I Santi Andrea e Gerolamo.*
— — *I SS. Ludovico, Giorgio e Margherita.*
— — Sala del Maggior Consiglio: *La Difesa di Brescia* (opera di collaborazione).
— — *La Vittoria sul lago di Garda* (c. s.).
— — *La Vittoria d'Argenta* (c. s.).
— — *La presa di Gallipoli* (c. s.).
— — *Il Paradiso* (c. s.).
— — Sala dello Scrutinio: *La Battaglia di Zara* (c. s.).
— Palazzo Reale: *Filosofo* (rivendicato da Vienna).
— — *Altro filosofo* (idem).
— — *Terzo filosofo* (idem).

spaziale, le immagini tornite, modellate dalla luce, e con esse gli oggetti, bacili di rame e cestelli scintillanti al sole, lettiere di ricco intaglio cinquecentesco, raggiunge, tra gli elementi equilibrati nello spazio, una stupenda chiarezza di ordine com-

---

Venezia, Palazzo Reale: *Ritratto di Vincenzo Morosini* (1589).
— S. Cassiano: *La Crocifissione.*
— S. Giorgio Maggiore: *La Deposizione.*
— — *Il Martirio di parecchi Santi.*
— — *La Caduta della Manna.*
— — *L'Ultima Cena.*
— S. Giuseppe di Castello: *La Lotta di Michele col Demone.*
— S. Lazzaro dei Mendicanti (Ospedale): *S. Orsola con giovani donne.*
— S. Marco, Mosaici: *L'Annunciazione.*
— — *L'Adorazione dei Magi.*
— S. Marcuola: *L'Ultima Cena.*
— S. Maria del Giglio: *Gli Evangelisti.*
— S. Maria dell'Orto: *Il Martirio di S. Agnese* (opera di collaborazione).
— — *La Presentazione di Maria al Tempio.*
— — *L'Adorazione del vitello d'oro.*
— — *Il Giudizio Universale.*
— — *L'Esaltazione della Croce.*
— — *Il Martirio di S. Paolo.*
— S. Maria del Rosario (Gesuati): *La Crocefissione.*
— S. Maria della Salute: *Le Nozze di Cana.*
— S. Marziale: *I Santi Marziale, Pietro e Paolo.*
— S. Polo: *L'Ultima Cena.*
— S. Rocco (Chiesa): *Cristo guarisce il paralitico.*
— — *S. Rocco nell'Ospedale.*
— — *L'Annunciazione.*
— Scuola di S. Rocco, affreschi alle pareti nell'Albergo: *La Crocefissione.*
— — Idem: *La Salita al Calvario.*
— — idem: *Cristo davanti a Pilato.*
— — idem: *Ecce Homo.*
— — (nel soffitto dell'Albergo): *La Glorificazione di S. Rocco.*
— — pitture nel soffitto della grande sala Superiore: *La Caduta della Manna.*
— — idem: *Il Castigo dei serpenti.*
— — idem: *Mosè fa sprizzare l'acqua dalla rupe.*
— — idem: *Il Peccato originale.*
— — idem: *Il Sacrificio d'Isacco.*
— — idem: *Il Padre Eterno appare a Mosè.*
— — idem: *Il Passaggio del Mar Rosso.*
— — idem: *Il Sogno di Giacobbe.*
— — idem: *Un angelo appare ad Elia.*
— — idem: *Elia distribuisce il pane.*
— — idem: *Giona e la balena.*
— — idem: *La Visione di Ezechiele.*
— — idem: *Sansone.*
— — Pitture alle pareti della grande sala superiore: *L'Adorazione dei pastori:*
— — idem: *Il Battesimo di Cristo.*
— — idem: *La Tentazione di Cristo.*
— — idem: *La Resurrezione di Lazzaro.*
— — idem: *La Moltiplicazione dei pani e dei pesci.*

positivo. Gli effetti di luce e di colore sono preziosi, nelle gonne spruzzate d'oro, mareżzate da riflessi, nel guizzo delle sete orientali, in quel patetico pallor di cielo che traspare dall'inferriata d'una finestra; e le forme, tra le più rare create dal Tintoretto, sono investite dalla luce: seni torniti, spalle spioventi, rotonde testine cerchiate di trecce a diadema. V'è una giustezza meravigliosa di modellato, ottenuta con immediata semplicità naturalistica da blandi avvolgimenti di luce; una lieta sanità d'immagini popolane, fiori sbocciati al sole dei *campielli* di Venezia, coloriti dall'atmosfera verdeoro della Laguna. Ma la fusione, che Tiziano otteneva di getto, immergendo le forme nella calda atmosfera del tono, sfumandone morbidamente i contorni, allacciando le figure per larghe linee ondulate, per ritmiche inclinazioni, non è propria alla *Natività*

Venezia, Scuola di S. Rocco, Pitture alle pareti della grande sala superiore: *La Piscina probatica.*
— — idem: *L'Ultima Cena.*
— — idem: *Cristo nel Giardino degli Ulivi.*
— — idem: *La Resurrezione di Cristo.*
— — idem: *L'Ascensione.*
— — idem: *S. Sebastiano.*
— — Pitture nella sala inferiore: *L'Annunciazione.*
— — idem: *La Strage degl'Innocenti.*
— — idem: *L'Adorazione dei Magi.*
— — idem: *La Presentazione al Tempio.*
— — idem: *La Fuga in Egitto.*
— — idem: *L'Assunzione.*
— — idem: *S. Maria Egiziaca.*
— — idem: *S. Maria Maddalena.*
— — idem: *La Visitazione.*
— S. Simeone grande: *L'Ultima Cena.*
— S. Trovaso: *L'Ultima Cena.*
— — *Le Tentazioni di S. Antonio.*
— S. Zaccaria: *Nascita della Vergine.*
Vicenza, Galleria: *S. Agostino risana gli appestati.*
Vienna, Kunsthistorisches Staatsmuseum: *Ercole caccia il Fauno dal letto d'Onfale.*
— — *Susanna e i due vecchioni.*
— — *Ritratto di senatore veneziano.*
— — *Ritratto d'uomo in veste nera.*
— — *Ritratto di Alessandro Contarini procuratore di S. Marco.*
— — *Ritratto di Sebastiano Veniero.*
— — *Ritratto di giovane in aurea armatura.*
— — *Ritratto di vecchio e ragazzo.*
— Coll. Stefan von Auspitz: *Ritratto.*
— Coll. Gluckselig u. Wandorfer (vendita 26-29 ottobre 1920): *Stimmate di S. Francesco.*
— Gall. Harrach: *Tentazioni di un Santo Pellegrino.*

di Jacopo, preoccupato di precisare il tutto tondo delle immagini, come in opere di plastica colorata. Nessun altro esempio aveva dato il Veneto, neppure con la grandiosa arte formale di Gian Antonio, di costruzione fondata sopra elementi plastici così distinti e spiccati. Solo nel fondo, Anna sul letto, la vecchia servente in penombra, il reticolato di una cortina mosso dal fruscìo dell'aria, rivelano chiara l'eredità dal tono tizianesco. E la luce precisa, circoscrive, modella forme perfette, che ci rivelano in quest'opera, come in molte altre del Tintoretto, l'arte di un plastico preceduto da tutta una tradizione di colore e di tono. Ancora nel 1577-80, quando cioè le forme già si logorano al divampar d'improvvisi fuochi, la figura di Maddalena, centro luminoso del quadro raffigurante la *Resurrezione di Lazzaro* a San Rocco, è atteggiata in improvvisa fissità di gesto, quasi davvero il Tintoretto l'avesse tratta da un modello in cera. E se il Veronese spesso ricorda Alessandro Vittoria nel taglio dei ritratti, nessuno gli s'accosta come Jacopo ritrattista, per altezza di piani facciali e quadrata solidità costruttiva di teste. La massa d'Jacopo riman salda, rilevata, poderosa, pur sgretolandosi le superfici, consunte come da fuoco nell'ombra, e perdendo di precisione il singolo in rapporto all'insieme.

Nelle opere della maturità, sempre più subordinando i particolari a un centro di luce, il Tintoretto si studia d'infondere rapidità alla visione, ma di rado rinuncia al risalto volumetrico delle masse, martellate d'ombre negli scavi e sbalzate da lampi notturni, o alla grandezza architettonica della scena, di cui sono esempi massimi la *Crocefissione* del 1565 e il *San Rocco tra gl'infermi*. In opere come queste, Jacopo Robusti precorre il Caravaggio, costruendo la forma mediante lume isolatore, ma non perciò rinuncia a seguire il volo di un'immaginazione ardente, che nella luce come nell'ombra vede gli attori primi di un grande teatro di fantasmagoria, di leggenda.

Come il Buonarroti, Jacopo volge allo spettacolo l'iperbolico risalto delle masse; e come il Fiorentino trae espressioni

dinamiche da contrasti d'inclinazione tra gruppo e gruppo, tra una folla turbinante e un'atletica immagine tesa.

Nel dispor le figure, più spesso tiene a guida la diagonale del quadro o una serie di oblique irradiate da un centro come raggi di ruota da un perno: aggira a vortice, su piano inclinato, il gruppo delle Marie a pie' della croce nella chiesa dei Gesuati; volge con rapidità turbinosa le figure intorno alla *Didone svenuta* di Brunswick; immagina come ruota, il cui cerchio voli in frammenti, il bozzetto per il *Trasporto della salma di San Marco in Alessandria*. L'esempio più esteso e più solenne di questa composizione a raggi faticosamente aggiranti per costruire lo spazio, è l'epica *Crocefissione di San Rocco*, dove la luce, che pesa nel centro, più leggiera ai lati, assorbe le forme lontane, aumentando l'impressione di uno spazio dilatato, immenso.

Nel telaro di *Mosè che fa sprizzar l'acqua dalla rupe*, il movimento rotatorio si complica di contrasti fra inclinazioni improvvise di corpi in direzione opposta, e di un conseguente lampeggiar di forme tra l'ombra; nella composizione del *Castigo agli idolatri del vitello d'oro*, i nudi s'attorcono in grappoli serpentini, veramente emuli di quelli di Michelangelo, sebbene strumento del moto a spira e del risalto di massa, sia la luce proiettata con violenza nell'ombra. Appunto per giungere a effetti di movimento traverso la luce, il Tintoretto rifugge dal presentar le figure secondo linee verticali e orizzontali: sin dalla giovinezza, figurando la *Danae* del Museo di Lione, non la distende sulle coltri come Giorgione e Tiziano, che sempre rappresentò Venere e Danae cullate dal morbido colore, ma semisdraiata lungo la diagonale del quadro, e come sospesa nell'aria lungo un'obliqua linea di raggio. Così sospese ci appaion le *Muse* della Galleria di Dresda, le *Grazie* dell'Anticollegio, *Venere* come nube librata sul mare, *Giunone* tra bagliori di stella nella Galleria Nazionale di Londra, *Eva* nell'ovale della Scuola di San Rocco, sopra un fondo di foglie come di falde luminose. Librate nell'aria, avvolte d'aria, le figure più

liberamente raccolgono tutte le vibrazioni della luce e dell'ombra. Anche il *Cristo risorto* e l'*Assunta* nella Scuola di San Rocco son trascinati di sbieco dalla corrente aerea, come nave da colpi di vento, in un mare in tempesta.

Di questi mezzi, massa gigante e movimento, il Tintoretto si vale per crear lo spettacolo, per trascinare la folla con le sue visioni nate da una fantasia senza limiti, ardente e violenta. Romantico più d'altro pittore in Venezia, egli rispecchia la tendenza alla grandiosità scenica, impersonata in Roma dal genio fiorentino di Michelangelo. Ma la luce, *deus ex machina* del grande teatro tintorettesco, offre modo di variare di continuo programma alla sua fantasia di visionario: e se nello scroscio di corpi del *Giudizio Universale* in Santa Maria dell'Orto, nei grappoli serpentini del *Castigo degli idolatri* a San Rocco, nel fragore di masse crollanti della *Strage degl'Innocenti*, il Tintoretto luminista gareggia per epica grandezza con Michelangelo scultore nato, e si vale dell'ombra come scalpello per costruir poderosi rilievi, egli preludia a Rembrandt e ai suoi discendenti romantici nell'effetto fantasmagorico del *Cristo in attesa del Giudizio*, silente forma bianca fra tenebre paurose, sopra il sussurro della folla che s'agita nell'ombra. Esempio tra i maggiori di pittura romantica è la *Crocefissione* di San Cassiano, ove le croci sembrano sorgere da una selva di lance, nella commossa vastità del cielo.

Altrove il Tintoretto ci spalanca d'un colpo di bacchetta magica le porte di un palazzo di fate: ed ecco allora apparirci, in una danza d'atomi luminosi, in un'atmosfera satura d'oro, le bibliche eroine dei rettangoli decorativi al Prado; ecco piover dal cielo come nastri di stelle filanti i rami di palma per la gioia degli occhi di *Santa Maria Egiziaca*; turbinare in un'atmosfera elettrica il *San Giorgio* della Galleria Nazionale di Londra; aggirarsi, con ansito di mostri nell'ombra lacerata da scoppi di luce, le ruote del *Supplizio di Santa Caterina*. Oltrepassata la calma sognante di Giorgione, l'opulenza di colore e l'ardor passionale di Tiziano, l'arte respira in un'atmosfera di spettacolo,

di abbagliamenti, quasi di prodigio. Naturalmente, in questa continua tensione, in questo esaltamento immaginativo, in cui vive di continuo l'arte fecondissima del Tintoretto, non mancano le opere guaste da eccessi di tumulto e di fragore, ignoti al genio austero di Michelangelo. E vediamo allora l'angelo catapulta entrar nella cella di Maria, portando con sè la ruina, nell'*Annunciazione* della Scuola di San Rocco, studio di moto a sorpresa; e l'angelo precipitare col calice verso il *Cristo orante* come in un frenetico slancio di pugilato.

Le pose teatrali, le macchine roboanti, il caos tenebroso, gli scoppi di luce, quando non riescono a coordinarsi intorno a un centro, trascinano l'arte del Tintoretto verso lo sgangherato, la maniera spettacolosa, l'incomposto fragore. L'abilità del pennello quasi prodigiosa, l'immaginazione senza limiti, fanno cadere talvolta il grande Veneziano in un eccesso d'effetti che non si trova mai nell'arte di Michelangelo, nè di Tiziano, nè del Veronese. Ma nelle opere dove la fusione degli elementi è raggiunta, l'arte d'Jacopo, che instaura a Venezia il regno della luce costruttiva di forma plastica e di linea in movimento, raggiunge le vette del genio italiano, negli spettacoli scenici grandiosi, nel travolgente impeto creatore.

ANTONIO VASILACCHI DETTO L'ALIENSE

Regesti.

1556, data della nascita — Figlio di Stefano, oriundo dell'isola di Milo.

1571 — Stefano, suo padre, proprietario di navi, sovviene di vettovaglie l'armata cristiana nella guerra del 1571.

1574 — Per la venuta di Enrico III a Venezia, aiuta Paolo Veronese e il Tintoretto a dipingere l'arco elevato sul Lido. Negli anni giovanili è a Padova; collabora con Dario Varotari nel soffitto di S. Agata con figure di Dottori della Chiesa. Affreschi in collaborazione con il Varotari alla Montecchia, nel Palazzo dei Capi di Lista.

1591, gennaio 20 — L'Aliense funge da testimonio nel contratto tra i fratelli Girolamo e Giuseppe Campagna e l'abate del Convento, per eseguire l'altar maggiore di San Giorgio in Isola, per il quale altare l'Aliense aveva dato il disegno.

1591, ottobre — L'Aliense e Domenico Tintoretto consegnano quattro dipinti per la Sala Superiore della Confraternita dei Mercanti. Gli artisti ricevono anche l'incarico per sette altri dipinti e due « mezzi quadri », che dovevano fiancheggiare l'altare, con ritratti di Confratelli (tornati dall'Accademia di Vienna a Venezia).

1592 — Per la Chiesa di S. Pietro di Perugia eseguisce un dipinto raffigurante l'albero genealogico dei Benedettini, commessogli dai Benedettini di S. Giorgio in Isola.

1592-93 — È Gastaldo della Scuola dei Pittori con il Palma e Andrea Vicentino.

1594 — Riceve dai Benedettini di S. Giorgio in Isola l'incarico di altri dipinti per la stessa chiesa di Perugia.

I cinque grandi quadri a destra della nave maggiore furono lavorati a Venezia; cinque di sinistra, iniziati a Venezia e terminati dall'Aliense e da aiuti, in cinque mesi, a Perugia.

1602, gennaio 25 — Per la Parrocchiale di Salò, contratto provvisorio tra il capo della Comunità e l'Aliense, relativo a due dipinti: *La Caduta della Manna* e *Mosè che fa scaturire l'acqua dalla roccia.*

1602, febbraio 8 — Il contratto è ratificato a Venezia in casa di Alessandro Vittoria: i dipinti dovevano essere consegnati per il Natale dello stesso anno.

1602 — Inizia con il Palma l'affresco raffigurante l'*Assunta* nella Tribuna della Parrocchia di Salò.

1603, maggio — L'Aliense, in compagnia del Palma, si appresta ad andare a Salò per collocarvi i dipinti e decorar in affresco la Cupola.

1629, aprile 13 — Muore di 73 anni, come si ricava dal necrologio del Magistrato della Sanità. [1]

* * *

Arduo diviene oggi il distinguere la parte dovuta all'invenzione del grande maestro, ai suoi cartoni, ai suoi abbozzi, dall'esecuzione di quanti s'aggirarono intorno alla sua orbita.

Per esempio, nel gran quadro del Palazzo Ducale, rappresentante il *Doge Nicolò da Ponte che offre a Venezia l'omaggio*

---

[1] Bibliografia: Ridolfi, *Le Meraviglie*, ecc., con aggiunte dell'Hadeln, vol. I, 1914; vol. II, 1924; Moschini, *Registro della Fraglia dei pittori*, ms. Moschini, Museo Civico Correr; Cicogna E., *Delle iscrizioni veneziane*, 6 voll., Venezia, 1824-1853, vol. IV, p. 342; *Ital. Forschungen*, ecc. IV, pp. 126 e 130; P. Molmenti, *Atti del R. Istituto Veneto di Scienze*, LXVI, P. II, p. 395 e segg.; Costantini, *Guida di Perugia*, 1784, p. 37; A. Moschetti, *La prima revisione delle pitture in Padova e nel territorio*, 1773-1793, vol. I, Padova, 1904, p. 20.

delle città conquistate (fig. 442), si può vedere qua e là, nell'invenzione, nei raggruppamenti, la scienza del maestro; eppure la Gloria con i forzati scorci, i personaggi, i senatori con espressioni non penetranti nella carne fattasi più tirata, con realistiche accentuazioni, che il Tintoretto circonfondeva del suo impeto creatore, vengono a testimoniare l'assenza della mano d'Jacopo nel grandissimo quadro del soffitto nella Sala del Gran Consiglio. La disposizione della scena sopra gradinate che montano da sinistra a destra, poi da destra a sinistra, con figure assise sopra i gradini, guerrieri porta stendardi, scudieri porta stemmi, scribi, sembra un gran trofeo. È un poema, formato come di tante strofe figurate, salienti col canto sino ai cerchi dell'Empireo, sul capo di Venezia regina del mare. Man mano che sale, il suono si fa più intenso, il coro più squillante, come finale d'opera, chiusa del poema marciano. Qua e là, nelle tortili forme, ancora si sente la ripercussione michelangiolesca sul Tintoretto; ma le proporzioni minori delle immagini, la scala di grandezza ridotta, non la mettono in evidenza. Manca il partito gigante nella composizione: i particolari anedottici, i simboli, i rotuli, le chiavi, gli stemmi, i libri, le bandiere, s'ammontano, omaggio alla regina dell'Adriatico: tutto grida a festa la gloria di Venezia salita nell'Empireo, tra le nubi, le coorti angeliche, i cerchi di luce. Divenuta donna divina, la patria vive nel cielo, alta sulle arcate della Basilica di San Marco, sopra la chiesa madre dei Veneziani.

Al grande soffitto della Sala del Gran Consiglio si attese fra gli anni 1578-1585. Narra il Ridolfi che le pitture della sala recaron « disgusto », come fatte per pratica. « Ma Leonardo Corona, Antonio Aliense, Francesco Crivelli, giovani pittori di molto valore, che aderivano alla parte (*di Jacopo*) nascondevansi tra i banchi per udire che se ne dicesse, e di quando in quando uscivano in loro difesa ». Può supporsi che, eccettuata l'invenzione generale, il telone fosse di quegli stessi giovani pittori gelosi del buon nome dell'opera loro. Intanto un'altra tela, della stessa Sala, può avvicinarsi a questa descritta del

Fig. 442 — Venezia, Palazzo Ducale.
L'Aliense: *Nicolò da Ponte che offre a Venezia l'omaggio delle città conquistate.*

soffitto: *Gli Ambasciatori veneziani davanti a Federico Barbarossa* (fig. 443).

La composizione ha elementi comuni con quelli del soffitto: una quinta di figure a destra, teste protese, espressione concitata

Fig. 443 — Venezia, Palazzo Ducale.
L'Aliense: *Gli Ambasciatori veneziani davanti a F. Barbarossa.*

di curiosità, corpi aggirantisi, tortili, visti da tergo, seniori seduti con gran prosopopea; moduli di proporzioni uguali nel primo piano e nel lieve sminuire ascendendo.

Simile squadro di proporzioni ci rende propensi a vedere, in questo gruppo di dipinti mal attribuiti a Jacopo, l'opera

di Antonio Vasilacchi detto l'Aliense, che aiutò Paolo Veronese e il Tintoretto nel dipingere l'arco eretto sul Lido per la venuta di Enrico III a Venezia. Egli era uno dei giovani tutt'orecchi

Fig. 444 — Venezia, Palazzo Ducale.
L'Aliense: *Il Doge Enrico Dandolo incorona Balduino.*
(Fot. Anderson).

al giudizio dei visitatori della Sala del Maggior Consiglio, come già dicemmo, quando furon scoperte le pitture. Sappiamo inoltre che fu compagno di Domenico Tintoretto in parecchi lavori, ancor vivente Jacopo. Tutto lascia credere che questi,

per tempo, oppresso da lavori, abbia affidata ad altri l'esecuzione delle pitture ora studiate di Palazzo Ducale. Ce ne

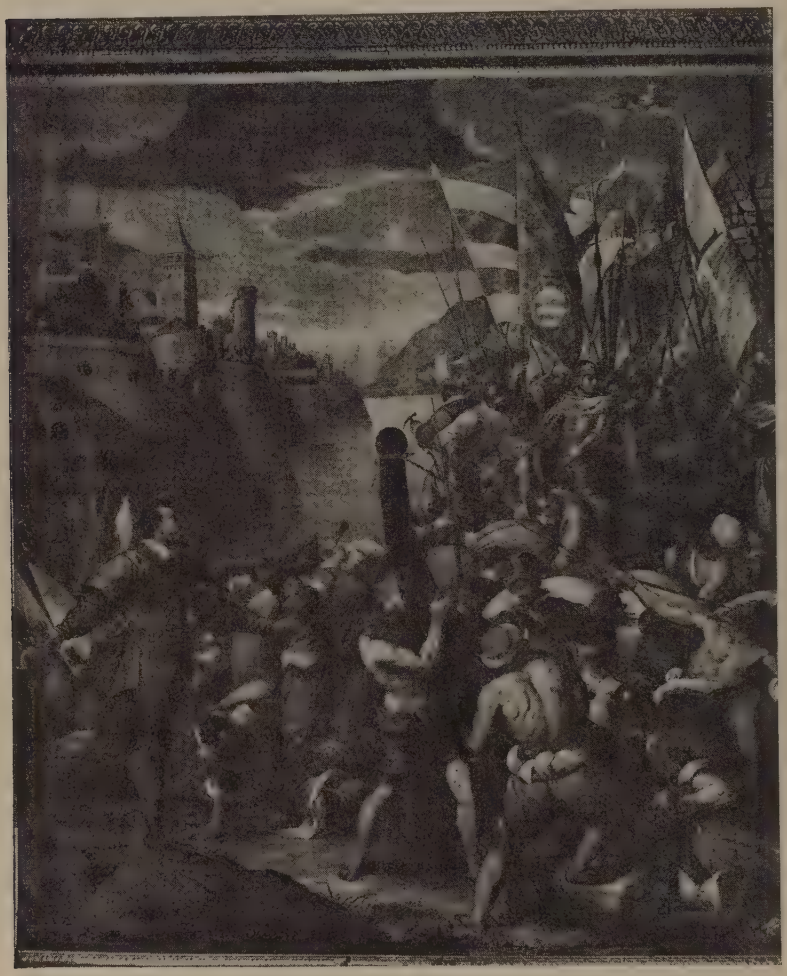


Fig. 445 — Venezia, Palazzo Ducale. L'Aliense: *Presa di Tiro.* (Fot. Anderson).

persuade il confronto con altre tele dell'Aliense: *Il Doge Enrico Dandolo incorona Balduino* (fig. 444), e la *Presa di Tiro* (fig. 445), pure nel Palazzo Ducale; l'*Arrivo di Caterina Cornaro a Ve-*

nezia (fig. 446), nel Museo Correr. In questi quadri, il pittore ha già formata la sua maniera, e sempre più si svuota, quanto più si stacca dal Tintoretto. Nella Sala del Consiglio dei Dieci in Palazzo Ducale appartiene all'Aliense anche l'*Adorazione dei Magi*, ove si mostra più eclettico e cerca fluidità tizianesche, mentre nel gruppo di mezzo, specie nelle due figurine a destra,

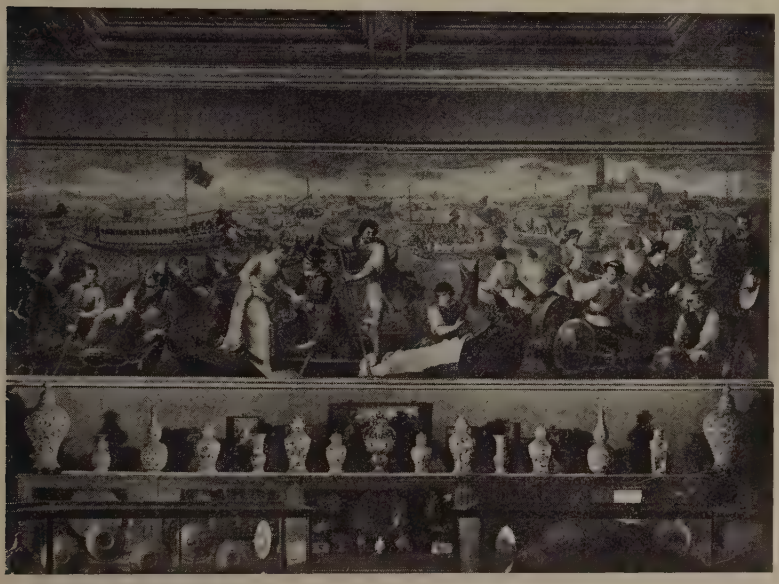


Fig. 446 — Venezia, Museo Civico Correr.
L'Aliense: *Arrivo di Caterina Cornaro a Venezia.*
(Fot. Alinari).

ha qualche riflesso della grandiosità, della larghezza coloristica di Paolo Veronese, e a destra richiama il Tintoretto. Nell'oscurarsi del colore, ancora qualche verde smeraldino, qualche bianco riluce; il velluto rosso si logora, il giallo oro di paranza adriatica rifulge ancora.

Anche in altra sala di Palazzo Ducale, nella *Resa di Bergamo al Carmagnola*, si rivede l'Aliense, come nell'*Adorazione dei Magi*, ma più tintorettesco, nonostante qualche drappo schiarito alla veronesiana. Ricorda, in questo quadro, la porta-

trice di cesta nell'*Adorazione* una figura di donna in profilo, meno artificiosa fra le tante figure che si sbracciano, braccia in su, braccia in giù, ritorte, a contrappeso.

In un'altr'opera di Palazzo Ducale (1581-1584), nella Sala del Senato, si può vedere la collaborazione dell'Aliense con il Tintoretto, e cioè nel *Doge Pietro Loredan implorante dalla Vergine la cessazione della carestia e la vittoria dei Veneziani sui Turchi* (fig. 447) Gli angioli, nella gloria del Tintoretto, sono talvolta corpi eterei, che precipitano dal cielo come bolidi, o si rovesciano come acrobati sulle nubi, mentre in quel quadro di Palazzo Ducale navigano sulle nubi con corone di fiori. Sono gli stessi angioli tranquilli e dolci che si vedono in un quadro dell'Aliense a Santa Maria in Vanzo a Padova (fig. 448). Altrove, forse, si scorge il compagno dell'Aliense, Domenico Tintoretto, nel vitreo pallore, nel grigior umido e trasparente. Questi fiochi effetti di colore sono improvvisamente forzati nella fiammea gloria, in cui la Vergine, gli angioletti e San Marco appaiono, al riflesso ramigno dell'alone, sulla veduta della Basilica marciana, sul cielo violetto, livido, sulle piume argentine delle nubi. Se nella *Gloria* qualche risoluzione formale, qualche dibattito di luci si può attribuire alla mano veloce del Tintoretto, nel piano tutto richiama Domenico: la pesantezza delle figure, il fasciato Apostolo a sinistra, il San Lodovico incassato nel piviale, a destra del Doge imbarazzato nel tener le mani conserte al petto, ben lasciano scorgere l'inesperienza giovanile del figlio di Jacopo.

Dopo quella primitiva collaborazione, l'Aliense,[1] come abbiamo veduto, mirò sempre più ad avvicinarsi al prototipo.

Catalogo di pitture dell'Aliense, secondo il Ridolfi:

Padova, Sant'Agata: In collaborazione con Dario Varotari fece il soffitto, ove sono suoi quattro tondi con i *Dottori della Chiesa.*

Montecchia, Palagio de' Capi di Lista: Affreschi sempre in collaborazione con Dario Varotari.

Venezia, Chiesa di S. Gregorio: *La Resurrezione di Lazzaro.*

— Confraternita di S. Giorgio: *S. Giorgio che uccide il Drago, e i Ss. Simeone, Trifon: Girolamo* (Gonfalone).

Venezia, S. Giovanni del Tempio: *Martirio di S. Caterina.*

— Palazzo Ducale, Sala dello Scrutinio: Alcuni monocromati: il *Doge Ordelafo Faliero c[illegible] quista Zara,* il *Doge Pietro Ziano abdica e si fa benedettino,* Alcune *Virtù.*

Fig. 447 — Venezia, Palazzo Ducale.
Jacopo Tintoretto e l'Aliense: *Il Doge Loredan orante.*
(Fot. Anderson).

Fig. 448 — Padova, S. Maria in Vanzo. L'Aliense: Pala d'altare.

Più tardi s'intorbidò, soffocò il colore. Nella chiesa di San Raffaele, ad esempio nel *Castigo dei Serpenti*, da lui firmato e datato (1588), egli addensa un'atmosfera fumosa sui panni giallo-

---

Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Gran Consiglio: a monocromato, *Carlo Zeno attacca e vince Bucicaldo, capitano dei Genovesi*; *Bernardo Contarini offre di uccidere Ludovico Sforza Duca di Milano, nemico di Venezia*; *Agostino Barbarigo è ferito in un occhio* (opera distrutta). Nella parete verso S. Giorgio: *Presa di Costantinopoli* (distrutta).
— — Sala dello Scrutinio: *L'Assedio di Tiro.*
— — — Sopra i finestroni verso il cortile: *Presa di Margaritino.*
— — — Sopra le finestre verso la piazza: *Schiavi e Vittorie.*
— S. Giorgio Maggiore: Modello per il quadro della Chiesa di S. Pietro di Perugia.
Perugia, S. Pietro: *Albero dell'Ordine benedettino*, con gran numero di Pontefici, Prelati, Padri e Gran Signori.
— — *Natività di Cristo*, sul cui sfondo *Isacco benedice Giacobbe.*
— — *Disputa di Gesù tra i dottori*, nel cui sfondo la *Regina Saba ammira la sapienza di Salomone.*
— — *Il Battesimo di Cristo*, nel cui sfondo *Naaman liberato dalla lebbra.*
— — *Le Nozze di Cana*, nel cui sfondo *Abramo invita i tre angeli.*
— — *Il Convito del Fariseo*, nel cui sfondo il *Re David si pente del suo peccato.*
— — *La Risurrezione di Lazzaro*, nel cui sfondo *Elia rende il figlio alla vedova di Sarepta*, o *Eliseo risuscita il figlio della Sunamita.*
— — *Gesù scaccia i profanatori dal Tempio*, nel cui sfondo *Mosè rompe le Tavole della Legge.*
— — *L'Entrata di Gesù in Gerusalemme*, nel cui sfondo *Davide accolto trionfalmente.*
— — *La Crocifissione.*
— — *La Risurrezione*, nel cui sfondo *Giona ingoiato dalla balena.*
— Per il Cavalier della Corqua: *L'Annunciazione.*
Venezia, Tribunale del Consiglio: *L'Adorazione dei Magi.*
— Palazzo Ducale, Sala del Consiglio dei Dieci: *Santa Giustina.*
Cividale, Compagnia della Croce: *L'Ultima Cena.*
— — *L'Orazione nell'Orto.*
— — *La Cattura.*
— — *La Flagellazione.*
— Chiesa di S. Bartolomeo: *S. Bartolomeo* (tavola).
Montagnana: *Il Salvatore e i Santi Protettori.*
Monte Ortone, *Alcuni Beati dell'Ordine.*
— Chiesa dell'Olmo: *Il Martirio di S. Stefano.*
Padova, S. Maria in Vanzo: *I Ss. Sebastiano, Lorenzo, Giuliano e Giorgio.*
Salò, Chiesa Parrocchiale, Sugli sportelli dell'organo: *Il Serpente di bronzo.*
— — — *La Nascita della Vergine* e altre figure.
— — Insieme al Palma, nella Tribuna, affresco dell'*Assunzione.*
Segiano (Vicenza), Nella sala di casa Aviano: Tutti gli ornati.
— In un salotto di casa Aviano, a chiaroscuro, alcune figure.
— In una stanza: *Storie di Loth, Agar, Giuseppe, Oloferne, Dalila, Gioele.*
Noventa, Palazzo Barbarigo: *Alcune storie della famiglia Barbarigo.*
Venezia, Frari, Cappella di S. Francesco: *Due episodi della Vita del Santo.*
— S. Francesco della Vigna, Chiostro (cappella): *La Natività.*
— Monache di S. Giustina: *Due episodi della Vita di S. Giustina.*
— — Disegno per il soffitto del Coro, rappresentante un'*Ascensione.*
— — *Crocifisso.*
— — *La S. Casa di Loreto.*
— Palazzo Ducale, Sala del Maggior Consiglio: *L'Incoronazione di Baldovino conte di Fiandra* (in collaborazione con Stefano suo figlio).

oro consueti d'Jacopo. Cerca, nella spettacolosa scena, effetti di movimento tintorettesco, con metodi manieristici di vesti ar-

---

Venezia, Monache di S. Chiara: *L'Annunciazione.*
— S. Domenico: *S. Raimondo che varca il mare.*
— — *La Via del Calvario.*
— S. Vitale: *L'Annunciata.*
— — Cappella del Sacramento: *La Resurrezione.*
— Crociferi: *Il Martirio di S. Caterina* con ritratti.
— S. Zaccaria, Cappelletta dietro il Tabernacolo: *Figure di Martiri.*
Murano, S. Bernardo: *S. Bernardo con i Ss. Agostino e Girolamo.*
Madrid, Museo del Prado: *L'Ultima Cena.*
— Altri soggetti.
Augusta, per Enrico di Valchemberg: *Diana e Calisto al bagno.*
— — *Trionfo di Bacco.*
— — *Sileno ubriaco.*
— — *Pane.*
— — *La nave di Paride ed Elena fa vela verso Troia.*
— — *Il ratto delle Sabine.*
— — *Giuditta e Oloferne.*
Venezia, Casa Pisani: Fregi di soffitti e altre parti decorative.
— Casa Loredan e altre case: Decorazioni.
— *Ritratto di Piero Mera pittore fiammingo.*
— *Alberto Zuccato, giureconsulto.*
— *Ritratto di Curzio Marinelli medico.*
— Per Curzio Marinelli: *La Natività* (in rame).
— Cartoni per i mosaici di S. Marco: *La Sinagoga.*
— — *Il Salvatore con S. Andrea in Croce; Apostoli* (nella volta dell'ingresso).
— Confraternita dei Mercanti, Sala superiore: *Il Matrimonio della Vergine.*
— — — *L'Annunciazione.*
— — — *La Visitazione.*
— — — *La Natività.*
— — — *La Circoncisione.*
— — — *La Presentazione.*
— — Sala terrena: Due scene del *Martirio di S. Cristoforo.*
— S. Giovanni Elemosinario di Rialto, Cappella Maggiore: *L'Ultima Cena.*
— — — *La Lavanda dei piedi.*
— Gesuati: *L'Angelo annuncia a Zaccaria la nascita del Battista.*
— — *S. Elisabetta accoglie la Vergine.*
— — *La Nascita di Giovanni.*
— — *La Predica del Battista.*
— — *L'Annuncio ai pastori.*
— — *L'Adorazione dei Magi e dei pastori.*
— — *La Purificazione della Vergine.*
— — *Il Pontefice approva la regola dei padri Gesuati.*
— — *Martirio di S. Caterina.*
— — *I Beati Giovanni Colombino e Francesco Vicenti,* fondatori dell'Ordine.
— — *L'Annunciazione.*
— — *Alcune storie del Vecchio Testamento* (per il refettorio).
— S. Marcelliano, Cappella del Sacramento: *La Risurrezione.*
— Angelo Raffaele: *Il Serpente di bronzo.*
— — *Due Profeti* (nel coro).
— S. Giovanni Evangelista: *S. Jacopo Apostolo.*
— S. Proculo: *Tre storie del Vecchio Testamento.*

rotolate, di svolazzi e criniere, riuscendo tuttavia, nell'insieme, a trasportar le forme roteanti del maestro nella sua luce svanita.

Venezia, S. Geremia, Cappella del Sacramento: *La Caduta della manna.*
— — — *Gli Ebrei morsi da serpenti.*
— — — *Abele e Caino.*
— — — *Il Sacrificio d'Abramo.*
— Santi Apostoli,. Nel soffitto: *L'Ascensione*, in collaborazione con Tommaso Dolabella suo scolaro.
— — — Negli sportelli dell'organo sono di sua mano: *Caino e Abele* e *Mosè che accenna al serpente.*
— S. Leonardo: *Cristo risorto.*
— S. Giorgio Maggiore: Diede il disegno per la rappresentazione del Mondo sostenuto dai quattro Evangelisti, di Dio Padre, dello Spirito Santo, dell'Eucaristia, rappresentazione poi eseguita in bronzo da Girolamo Campagna. Attorno ad essa l'Aliense fece alcune figure a chiaroscuro.

ANDREA VICENTINO

Notizie.

1539. Data di nascita di Andrea Vicentino. Nel testamento del figlio è chiamato Andrea Michieli.

Nel Registro della Fraglia dei Pittori è chiamato Andrea da Firenze. 1583-617.

Riguardo al dipinto del Vicentino nella Sala dello Scrutinio in Palazzo Ducale, raffigurante *La Battaglia di Lepanto*, il Bardi, c. 15, e il Sansovino-Stringa, c. 241, asseriscono che il Tintoretto dopo l'incendio eseguì una seconda volta *La Battaglia di Lepanto* terminata da Andrea Vicentino.

1600, giugno — Una supplica della vedova di Tintoretto, Faustina, accenna che esiste, nella Sala dello Scrutinio, una scena di battaglia di Andrea Vincentino. Il dipinto sarebbe costato 1100 ducati.

1607 — Data posta sopra uno dei vasi dipinti con le *Storie del Vecchio Testamento* sopra le arcate della chiesa di Santa Caterina.

1612 — Datato e firmato il *S. Liberale* nella chiesa del Carmine.

1614 — In età di 75 anni, secondo il Ridolfi, sarebbe morto il pittore, mentre la trascrizione del Moschini della *Fraglia dei pittori*, mostra Andrea Vicentino ancora in vita nel 1617.[1]

1615, settembre 28. È nominato nel testamento di suo figlio Marco. (Cfr. *Ital. Forschungen*, p. 112).

---

[1] Bibliografia: G. Bardi, *Dichiaratione di tutte le istorie che si contengono nei quadri posti novamente nelle Sale dello Scrutinio e del Gran Consiglio del Palagio Ducale della Serenissima Repubblica di Venezia*, Felice Valgridio, 1587, cc. 6-7-15; Sansovino-Stringa, *Venetia descritta* 1604; Moschini, *Registro della Fraglia dei pittori* (mss. Moschini, Museo Civico Correr); Idem, *Itinéraire de la Ville de Venise*, 1819, p. 271; C. Ridolfi, *Le meraviglie*, ecc., con aggiunte dell'Hadeln, I vol., 1914; II vol. 1924, *Ital. Forschungen*, IV, p. 112; Rambaldi, *Rivista d'arte*, VII, p. 14.

* * *

L'altro collaboratore del Tintoretto, Andrea Vicentino, compì, dopo l'incendio avvenuto nel Palazzo Ducale, la seconda edizione della *Battaglia di Lepanto*, opera del Tintoretto, ed eseguì anche, nella Sala dello Scrutinio, una scena di battaglia, secondo la testimonianza della vedova d'Jacopo stesso. Questa collaborazione fu contemporanea all'altra dell'Aliense tra il 1584 e il 1587, ma il Vicentino si dimostra manierista più staccato dal Tintoretto, sotto l'influsso di Giulio Romano. Nella *Battaglia di Zara* (fig. 449), che è nella Sala dello Scrutinio, egli appare più che altrove turgido, più vicino ai manieristi di tipo romano con le sue immagini dai muscoli scoppianti sotto le vesti, con gli iperbolici cavalloni. Gran frastuono di battaglia in quei gruppi colossali, in quello scroscio di figurette umane lungo le mura, in quel rotear del guerriero al centro sul cavallone bianco, mentre s'aggira in senso opposto l'armigero da tergo, in angolo a destra. Le luci sminuzzate e vitree dei Bassano cadono sulle figurine di stampo tintorettesco, mentre, nei primi piani, è tutto uno studio romanizzante di forzati rilievi. Venezianismo e tintorettismo si rifugian nel fondo, nelle figurette e nel paese quieto, velato, con un serico fruscio d'acque ai piedi dei torrioni, e all'orizzonte una cortina di pallida fiamma, come riflesso lontano della battaglia.

Altre scene di battaglia: *Cattaro presa da Vittor Pisani*, la *Vittoria dei Veneziani a Rodi*, *Pipino all'assedio di Rialto* (fig. 450), ci mostran gli stessi caratteri della *Battaglia di Zara*, già dallo Zabeo per primo tolta, contro tutta la tradizione, al Tintoretto. Si ripetono, nella presa di Cattaro, le figurette degli assalitori sulle scale, le pose spavalde secentesche dei guerrieri, atleti inguainati nei giachi, con elmi crestuti; il caracollare o l'impennarsi dei destrieri; la veduta di mare. E risuonano anche a un modo, nella *Vittoria dei Veneziani a Rodi* e nell'*Assedio di Rialto*, le minacce degli atleti, l'urlo dei guerrieri,

Fig. 449 — Venezia, Palazzo Ducale. Andrea Vicentino: *Battaglia di Zara.* (Fot. Naya).

il sibilo delle balestre. È un rimbombo d'armati tra il garrire delle bandiere al vento.

Questi quadri di battaglia fanno pensare che Andrea Vicentino abbia cooperàto con il Tintoretto nei quattro riquadri:

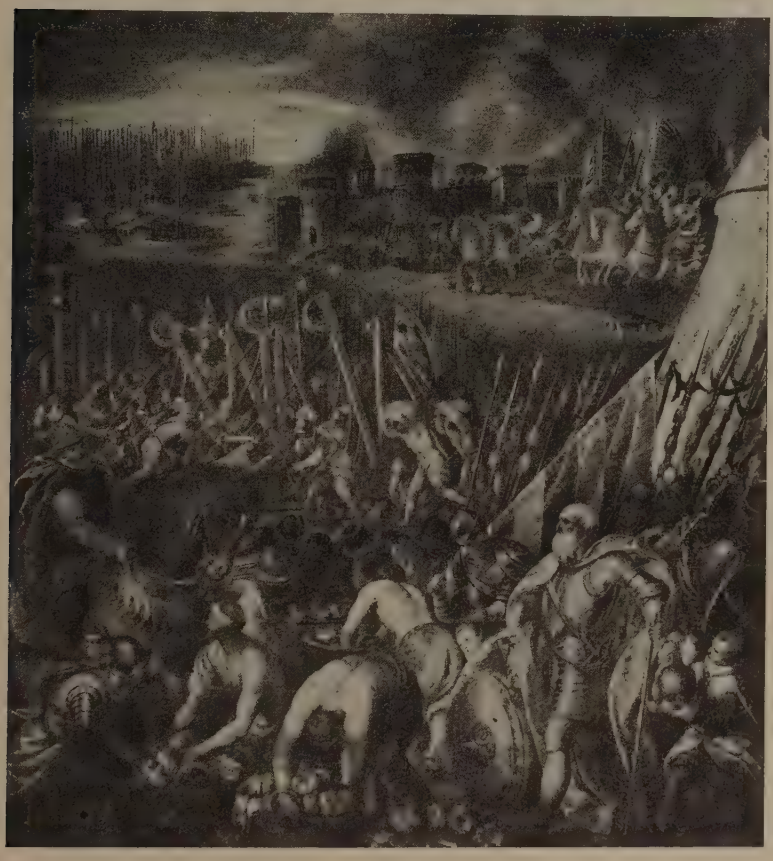


Fig. 450 — Venezia, Palazzo Ducale.
Andrea Vicentino: *Pipino all'assedio di Rialto.*
(Fot. Naya).

la *Difesa di Brescia per opera di F. Barbaro* (fig. 451), la *Battaglia di Riva sul Garda* (fig. 452), la *Battaglia d'Argenta* (fig. 453), la *Battaglia di Gallipoli* (fig. 454). In tutti quattro, sono braccia e gambe spalancate di armigeri in costume di militi o

Fig. 451 — Venezia, Palazzo Ducale. Andrea Vicentino: *Difesa di Brescia.*
(Fot. Anderson).

Fig. 452 — Venezia, Palazzo Ducale.
Andrea Vicentino: *Battaglia sul lago di Garda.*
(Fot. Anderson).

Fig. 453 — Andrea Vicentino: *Battaglia di Argenta.*
(Fot. Anderson).

Fig. 454 — Venezia, Palazzo Ducale.
Andrea Vicentino: *Marcello conquista Gallipoli.*
(Fot. Anderson).

di centurioni romani, pose oblique ritorte. Tuttavia, in quel mugghio presecentesco della scena di battaglia, si sente che forse il Tintoretto li preordinò. Fu lui che probabilmente, nella *Difesa di Brescia*, al centro della scena elevò un eroe tra le schiere dei fuggenti, sopra i nugoli di fumo e le vampe di fuoco; e nella *Sconfitta degli Estensi ad Argenta* fece apparire, tra i lembi serpeggianti sibilanti dei vessilli, il duce Soranzo, come tra lampi. In generale, però, se qualche rapidità maggiore di fattura, qualche maggior concentramento di luci si nota in questi quadri, quando sien messi a riscontro di quelli del Vicentino, si può conchiudere che essi appartengono tutti alla sua mano stessa. L'invenzione del Tintoretto fu trasportata in un campo echeggiante di rulli di tamburo, di suoni di trombe e di sirene.

Lasciato del tutto a sè, il Vicentino compose la *Battaglia di Lepanto* (fig. 455), pure nel Palazzo Ducale, dove, per descrivere le fasi dell'azione navale in tutti i particolari, finì col darcene minuta indicazione, quasi topografica, una rappresentazione vista col canocchiale a rovescio.

In un'altra grande scena, pure di Palazzo Ducale, *Alessio Comneno in atto di chiedere aiuto ai Veneziani* (fig. 456), Andrea adotta il manierismo romano, nel foggiar gigantesca la figura del guerriero d'angolo a sinistra, e nell'ingrandire il gruppo di donna e bambino, quella tintorettesca, questo bassanesco, argentato da luce. Altra nota schiettamente bassanesca è il nano col tamburo, nelle sue luci fibrose. E ovunque bassanesco è il modo di lumeggiare e piegare i drappi, anche la seta rosa della mantella del principino. Ancor tratto dal Bassano è il paggetto che regge il manto del Doge, in vesti grigio argento inverdite dall'ombra e illuminate da fili di luce corsivamente segnati e sminuzzati. Nel fondo s'innalza la schiacciante mole di un palazzo palladiano.

In altra composizione della stessa sala, *Alessandro III in atto di porger l'anello al Doge Ziani*, Andrea associa effetti veronesiani ai tintoretteschi, ma ancora crea qualche brano

Fig. 455 — Venezia, Palazzo Ducale. Andrea Vicentino: *Battaglia di Lepanto*.
(Fot. Anderson).

Fig. 456 — Venezia, Palazzo Ducale.
Andrea Vicentino: *Alessio Comneno chiede aiuto ai Veneziani*
(Fot. Naya).

di pittura chiaro, luminoso. Qua e là, a contrasto col gigantismo delle figure, si vedon teste costruite con saldo carattere, con sincero realismo, con vigore. Il Vescovo mitrato d'argento, presso il Pontefice, con la gran spuma della barba a collare, e il tondo faccione dell'assistente ombrato dalla sinistra di Alessandro III, sono esempi di un'arte cresciuta tra i dibattiti d'ombra e luce del Tintoretto. Ma il tintorettismo s'allontana, si trasforma, e anche qui lascia il posto da una parte ai Bassano, dall'altra al romanesimo, che giunge da Mantova, a ingrossare, a gonfiare e oscurar le figure.

Ancora nel quadro raffigurante l'*Elezione di Baldovino di Fiandra a imperatore di Costantinopoli* si ripetono all'incirca gli stessi caratteri: gigantismo alla romana nel guerriero in rosso, da tergo, seduto, con muscoli scoppianti; maniera pittorica bassanesca nel frequente sfrangiar di luce i tessuti: si veda ad esempio il fanciullo con i cani.

La tendenza bassanesca s'accentua nel gran quadro della Sala delle Quattro Porte, rappresentante l'*Incontro di Enrico III, accompagnato dal Doge Alvise Mocenigo, con il Patriarca Trevisan* (fig. 457). La cotta del chierico inginocchiato sul ponte, a fitti tremolii di luce madreperlacea, potrebbe esser confusa con un drappo di Francesco da Ponte, e ugualmente la tonda figura del gondoliere visto da tergo, coperto come di cuoio marrone e oro. I tocchi di luce sulla corazza e sull'elmo del guerriero presso la gondola imitano, qui rozzamente, gli effetti preolandesi dei Bassano; e tutta bassanesca è la donna in vesti marrone-oro, con scialle in capo, in ginocchio presso il fanciullo azzurrovestito. Anche la buia atmosfera da cui emergon le figure è propria d'imitatore dei da Ponte, che si sforza a far il grande, schiacciando la folla bassanesca con architetture classiche, plumbee, e che non sa animar di vita il paese fosco, opaco, dove la linea gialla dei Bassano si spegne all'orizzonte sotto cortine di nuvole cupe.

L'aiuto del Tintoretto qui, come nella *Dedizione di Zara* (fig. 458), attribuita erroneamente a Domenico, sembra dimentico

Fig. 457 — Venezia, Palazzo Ducale. Andrea Vicentino: *Arrivo di Enrico III di Francia.*
(Fot. Anderson).

Fig. 458 — Venezia, Palazzo Ducale. Andrea Vicentino: *Dedizione di Zara.*
(Fot. Naya).

d'avergli collaborato; nella costruzione stessa della scena, alle forme agitate, oblique, in contrapposto o in urto, come per venti contrari, sostituisce un allineamento di forme parallele, che ci fa supporre sua l'*Entrata di Filippo II a Mantova*, uno tra i quadri del ciclo di *Fasti gonzagheschi*, nell'« Alte Pinakothek » di Monaco di Baviera. È noto che il Luzio pubblicò documenti relativi ai soggetti delle otto composizioni rimaste a Mantova fino al 1709, identificate poi con otto grandi quadri dei magazzeni della Pinacoteca di Monaco. Uno di essi, tuttavia, non rappresenta il marchese Federico II Gonzaga creato gonfaloniere della Chiesa, ma l'*Entrata di Filippo II a Mantova*. Per questa composizione, con tutta probabilità, il Tintoretto, incalzato dal breve tempo concessogli, adoprò aiuti, e fra gli altri, Andrea, che aveva già trattato di Filippo II in Palazzo Ducale. L'*Entrata in Mantova* fu, con ogni probabilità, la più antica opera del Vicentino,[1] poichè è la più meccanica nella disposizione delle figure, e più delle altre penetrata di quell'influsso bassanesco, che poi, a contatto del Tintoretto, si disciolse, svanì. Eccet-

---

[1] Catalogo di opere d'Andrea Vicentino ricordate dal Ridolfi:

Venezia, Palazzo Ducale, Sala dello Scrutinio: *I Veneti, assediati da Pipino, gettano vettovaglie nel campo nemico.*
— — — *L'esercito di Pipino tenta d'entrare in Venezia, passando sopra un ponte di botti.*
— — — *I Veneti sconfiggono i Pisani a Rodi.*
— — Sala del Gran Consiglio: *Ottone presentato al Pontefice Alessandro III dal Doge Sebastiano Ziani.*
— — — *La presa di Zara.*
— — — *Alessio presenta al Doge Enrico Dandolo alcune lettere dell'Imperatore Filippo.*
— — Sala dello Scrutinio: *La vittoria navale della Repubblica e dei Principi Collegati sui Turchi* (ritratti di Giovanni d'Austria, Marc'Antonio Colonna e Sebastiano Veniero).
— — Sala dell'Antipregadi: *Enrico III sbarca al Lido e viene incontrato dal Doge Luigi Mocenigo, dal Senato, dal patriarca Trevisano.*
— Chiesa dei Ss. Giovanni e Paolo, Sacrestia: *Il Doge Jacopo Tiepolo concede il terreno ai frati* (con ritratto di Fra' Tommaso Cappello e altri frati).
— Chiesa dei Frari: Varie invenzioni intorno al Coro.
— — *Adamo ed Eva* (quadro nella Cappella Maggiore).
— — *Il Crocifisso con le Virtù Teologali* (quadro nella Cappella Maggiore).
— S. Maria della Celestia: *I Diecimila Martiri* (tavola).
— S. Caterina: *Varie storie del Vecchio Testamento.*
— Carmine: *S. Liberale.*
Bassano, S. Francesco: *La Trinità con Angeli, i Ss. Pietro e Marco.*
Badia, Chiesa della Madonna: *Storie della Vergine.*
Venezia, Casa Grimani a S. Luca: *Lo sbarco della Dogaressa Morosina Grimani in Piazza S. Marco.*

tuate due figure che fan quinte alla gran scena, tutte, a piedi o a cavallo, perfino i cavalli stessi, si dispongono verticalmente, più delle aste del baldacchino sotto cui passa impettito l'Imperatore. Tutto quel tirato col filo a piombo non è negli altri quadroni del ciclo, dove la mano d'Jacopo par suscitare la tempesta. E se negli sfondi del maestro si vedono addensate figure, esse ora sono alte e basse, ora in movimenti contrapposti, e forman vuoti differenti tra loro, così che non ne risulti mai la monotonia delle cose conformi.

DOMENICO ROBUSTI

Notizie.

1560 c. — Nasce, come può dedursi dall'atto di morte, che lo dice morto il 17 di maggio del 1635, a 75 anni (Necrologio di P. Marcillian).

1577 — Risulta sindaco della scuola dei pittori (Hadeln, *Arch. Beitr. z. Gesch. d. venez. Kunsts*, pag. 126).

1588 — Aiuta il padre a dipingere il *Paradiso*.

1591, ottobre — Sono terminati quattro quadri rappresentanti *Storie della vita di Maria*, eseguiti per la Sala Superiore della Scuola dei Mercanti (*Ital. Forschungen herausgegeben vom Kunsthist. Inst.*, IV, p. 130). Quadri oggi smarriti.

1591, ottobre 19 — Sono consegnati i due quadri di *Ritratti dei Confratelli*, oggi all'Accademia (v. *Ital. Forsch.*, c. s. n. 4).

1592, settembre 27 — S'impegna col padre e coll'Aliense a decorare il soffitto dell'Albergo della Scuola dei Mercanti. Domenico vi avrebbe dipinto *Mosè che fa sprizzar l'acqua dalla Roccia* (Hadeln, *Arch. Beitr. z. Gesch. d. venez. Kunst*, p. 126). Quadri smarriti.

1593-94 — Eseguisce in gran parte l'*Incoronazione della Vergine* per l'altare di S. Benedetto in San Giorgio Maggiore, affidata a Jacopo (Cfr. Pittaluga, *Il Tintoretto*, cit., p. 215).

1594 — Fa nella Procuratia di sopra il ritratto del *Procuratore Paolo Contarini*, già nella prima stanza vicino alla porta (Cfr. Zanetti, 1771, p. 225).

1596, marzo 29 — Si danno 25 ducati a *Domenego* « per aver restauratto li 32 quadri di dogi e procuratori che furono

levatti dalla procuratia vecchia et accomodatti nella procuratia nova » (Cfr. HADELN, *Beiträge*, cit., in *Jahrbuch der preusz. Kunstsammlungen*, XXXI, p. 58).

1598 — Si trova a Ferrara per ritrarre la Regina Margherita d'Austria (Venezia, Arch. di Stato, Esposizione Principi, filza 10, 1598-99). Smarrito.

1599, gennaio — È a Mantova presso i Gonzaga (LUZIO, *La Galleria dei Gonzaga*, p. 110).

1628 — Portano la firma del pittore e questa data gli affreschi della Scuola di S. Giovanni Evangelista (Cfr. ZANETTI, op. cit., p. 258 nota).

1635, maggio 17 — Muore (Necrologio di S. Marcilian) [1].

---

[1] Per la bibliografia: v. le fonti, Ridolfi, Boschini, Zanetti, ecc.; l'Hadeln, nel *Commento alle Meraviglie*; e, in genere, tutti gli scrittori che hanno trattato del padre. Studi particolari su alcuno dei figli del Tintoretto non esistono.

MARCO ROBUSTI

Notizie.

1583, marzo 12 — È testimonio per la sorella in occasione della eredità Comin.

1594, marzo 30 — È nominato dal padre nel testamento: dalla menzione si ricava che fu pittore aiuto al fratello Domenico.

1635, settembre 15 — Stende il suo testamento (Arch. di Stato di Venezia, Sezione notarile, Testamenti Ba 33).

1637, ottobre 16 — Detto testamento è aperto, essendo morto il testatario (*Ibidem*).

MARIETTA ROBUSTI

Notizie.

1556? — Nasce. L'anno non è certo. Lo si ricava dal fatto che il Borghini (*Riposo*, 1584, p. 456) dichiara che, mentre egli scrive, la pittrice ha 28 anni. Ma, per quanto riguarda notizie veneziane, l'A. non è sempre esattissimo. Una circostanza fa supporre che la Robusti sia nata qualche anno innanzi, ed è che essa ha dipinto il ritratto di suo nonno, Marco de Vescovi (Ridolfi, ed. Hadeln, p. 79). Ora, resulta che Marco è morto nel 1571 (Cicogna, *Iscriz.*, II, p. 183).

1583, marzo 12 — Riceve, presenti il marito Marco Augusto e il fratello Marco, 50 ducati dal Guardian grande della Scuola di S. Rocco, Pietro Matteis, come parte dell'eredità di Antonio Comin (Venezia, Arch. di Stato, Scuola grande di S. Rocco, II, Consegna, Ba, 413. Cfr. Pittaluga, *Tintoretto*, 209).

1590? — Muore. Se realmente muore in quell'anno, essa ha più dei 30 anni che il Ridolfi le riconosce (*Meraviglie*, ed. Hadeln, II, 79). È seppellita a S. Maria dell'Orto.

Un altro quadro nel ciclo relativo ai *Fasti dei Gonzaga*, e cioè l'*Investitura di Gian Francesco Gonzaga a marchese di Mantova*, non appartiene a Jacopo Tintoretto: basta a farcene convinti la figura del marchese sperticata, con piccola testa. Oltre le proporzioni mutate di squadro, la composizione non mostra l'irrequietezza d'Jacopo.

Impicciolita è anche la testa del Redentore nella *Lapidazione di Santo Stefano* (fig. 459), in San Giorgio Maggiore a Venezia. Mentre, nella stessa chiesa, si vede il *Martirio di più Santi* con le teste di Jacopo Tintoretto entro i fosforici ardenti aloni, nella *Lapidazione* tutta la fiamma si disperde. Dall'alto scende Michele, ma non è più il potente rematore che allunga il remo nella bolgia demoniaca, quale Jacopo dipinse nel *Paradiso* del Palazzo dei Dogi (cfr. fig. cit.): il Redentore ha perduto la divina grandezza; gli angioli che fan corona ai piedi dell'Eterno prendon forma di lampada, e sono, per la meccanica distribuzione decorativa, legati nel moto. Il fondo con gli armati, i lapidatori, il popolo, è confuso in un'intricata siepe umana, e davanti è il Santo Martire, circondato da un nimbo che scoppia e s'irraggia attorno, così da non lasciar modo di scorgere il lancio dei sassi. Alle figure dei Martiri d'Jacopo nello stesso San Giorgio Maggiore, le quali sembran lanciate in alto da una forza misteriosa, si contrappone questo Santo Stefano, simulacro di martirio. Dal mondo degli eroi, si passa al teatro popolare.

Il quadro è stato già restituito a Domenico Tintoretto, perchè si trova, nel Christ Church College di Oxford, un disegno di tal soggetto, proprio del figlio d'Jacopo. A ricostruir la figura di Domenico, anche per bene vederlo nella cooperazione a suo padre, ci servono alcuni dipinti, da lui eseguiti dopo la morte di Jacopo. Ecco il Seicento dimostrarsi nello studio posto da Domenico a creare, nella *Maddalena* capitolina (fig. 460), una scena lugubre

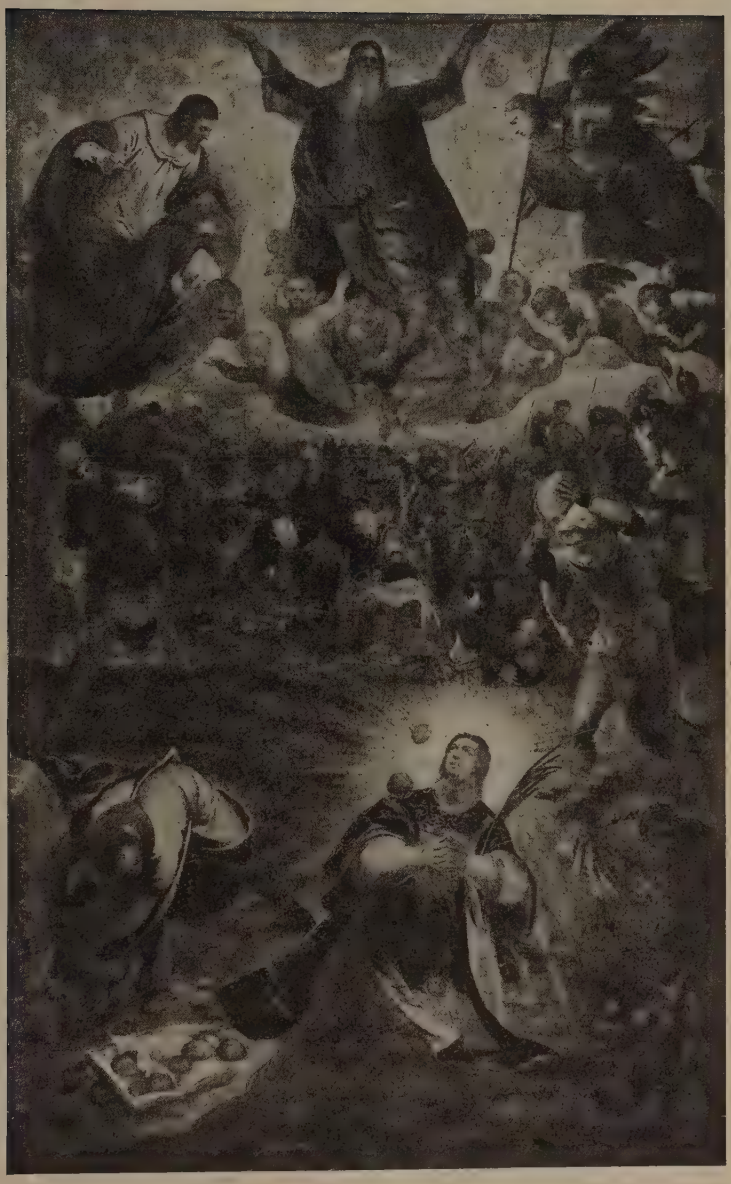


Fig. 459 — Venezia, S. Giorgio Maggiore.
Domenico Tintoretto: *Martirio di Santo Stefano.*
(Fot. Alinari).

mediante pallidi bagliori su livide carni malate, entro occhi febbrili. Ossessionato dal ricordo delle magiche luci, dei fuochi d'artificio accesi da Jacopo sulle folle dei suoi quadri, nei lussuosi paesi, Domenico Tintoretto, nel dipingere quest'immagine della

Fig. 460 — Roma, Pinacoteca Capitolina.
Domenico Tintoretto: *Maddalena.*
(Fot. Anderson).

peccatrice, dipana fili vitrei di luce o innalza volute di fumo argentino; nel fondo della grotta fa apparire, tra il freddo splendor della paglia e il cielo notturno, la selvaggia Maddalena con le ciocche a foggia di lame corrusche.

Morto Jacopo, nelle cose che Domenico fece, non più cooperando al padre, la scioltezza vien meno: mentre Jacopo sembra

un plastico che a colpi di stecca e ditate muova la creta crepitante, di getto, in un frullìo d'ali, in un baleno, Domenico par che dalla creta non tragga lo stacco delle immagini, il loro libero moto, e molto meno lo slancio.

Così, nell'*Adorazione dello Spirito Santo* (fig. 461) della Galleria Colonna a Roma, le teste dei cherubi tornano a essere modellate con la materialità propria dell'antica scuola umbra che le aggirava intorno al foco della Divinità; le mani degli adoranti a riscontro sono ugualmente giunte in preghiera secondo ragioni di simmetria, ignote a Jacopo cui fu attribuito il dipinto; le teste stesse delle quattro figure di adoratori in profilo son tumide, molli, ancor attaccate alla creta, dalla quale la stecca del figlio di Jacopo non riesce a sprigionarle. Anche il paterno colore infocato si fa cretaceo nell'opera di Domenico, la grande luminosità cinquecentesca vien meno, il fuoco si estingue, la bravura tien luogo della libertà. Il bianco si mescola con il colore schietto e lo macera, lo illividisce, lo rende pesto, cretaceo, impuro.

Il quadro di Casa Colonna ci permette di attribuire a Domenico il *San Rocco con le tre Divote* (fig. 462), assegnato a Jacopo nel Museo di Castelvecchio a Verona: San Rocco gigante, tra la Madonna e un angelo, una dama in veste di velluto rosso granato, due damigelle in vesti marrone biondo arricchite da luci d'oro. È un tipico Domenico al tempo del quadro Colonna: orecchie come appiccicate alle teste, occhi umidi, capelli biondi fluenti in piccole onde, chiazze soffocate di rosso. Il paese da cui s'erge macchinoso il Santo termina in montagne svanite, bianchicce, sotto un cielo bianchiccio di nuvole. Le tre divote appartengono evidentemente alla stessa famiglia delle altre di Casa Colonna, con un naturalismo grossolano, non senza certo valore nella resa della volgarità della committente sfrontata, come dell'espressione timida, cretina, d'una delle due fanciulle.

Meglio, vivente il padre, dipinse lo *Sposalizio di Santa Caterina* (fig. 463) in Palazzo Ducale, sempre con proporzioni allungate di figure, come le volesse conformare alla moda della

Fig. 461 — Roma, Galleria Colonna.
Domenico Tintoretto: *Adorazione dello Spirito Santo*
(Fot. Anderson).

silfide parmigianinesca, mentre pesantezza le appiomba in cielo e in terra. Grossi sono i loro tessuti, drappi o panni, come imbottiti, e Domenico ne segna le pieghe a costoloni o a nastri.

Fig. 462 — Verona, Museo di Castelvecchio.
Domenico Tintoretto: *S. Rocco e tre Divote.*
(Fot. Anderson).

Nella figura di Santa Caterina si prova ad alleggerire quel coltrone di vestimenta, facendovi correr su ghirighori, serpentelli, tremolii di luce, presi a prestito da Paolo Veronese; ma è vano sforzo il suo di toglier peso alla gigantessa. Enorme

anche è la Madonna, che tiene nelle braccia il Bimbo dinoccolato. Dell'atletismo che il padre aveva desunto da Michelangelo rimane soltanto la lunghezza sperticata, e delle luci solari di Jacopo non resta più ricordo nelle intrecciature di grossi vimini sui grossi roboni dei personaggi di Domenico.

Anche si può riconoscere la mano di questo pittore nella *Resurrezione* della Galleria veneziana, per le luci vitree l'at-

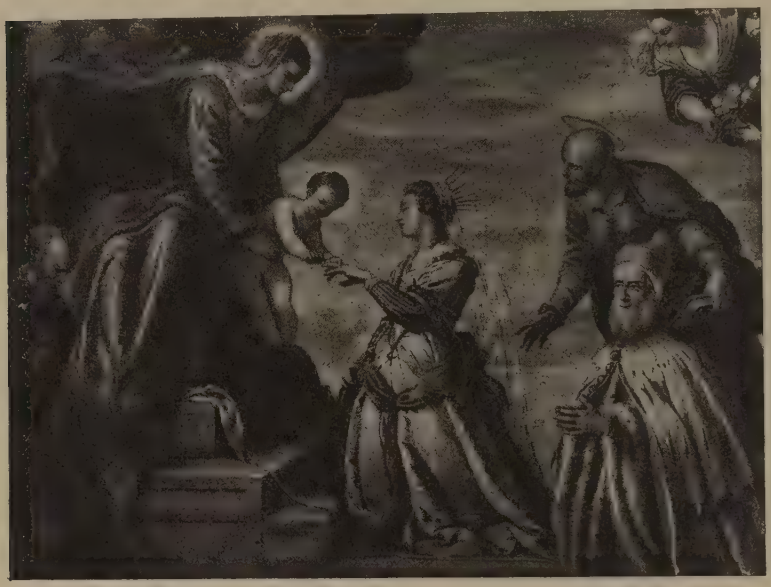


Fig. 463 — Venezia, Palazzo Ducale.
Domenico Tintoretto: *Sposalizio di Santa Caterina.*
(Fot. Anderson).

mosfera verdognola d'acquario, in cui galleggia il Cristo pallido, di un gialletto cadaverico. Fiammeggiano invece le immagini delle guardie dormienti, di schietta impronta raffaellesca. L'una dorme con la spada sotto il braccio, tutta dorata nel volto dal riflesso della veste marrone-oro; ma le ombre nere di Domenico spengono ogni calore.

Nell'andito del Maggior Consiglio, si presenta il doge Giovanni Bembo davanti a Venezia. Nella figura muliebre con

scettro, a sinistra, con i capelli setolosi della *Maddalena* capitolina, riappare Domenico, ma sempre più illividito, sempre più grossolano. Dietro quella figura è un vecchio pur munito di scettro, con i capelli crestati e la barba a lingue serpentine, di tinta cadaverica, orrendo; e appresso a lui un pupazzo con diadema in capo, turrito. Uno spiro di vita è nel doge Bembo, ma il suo manto cade, i maniconi cadono; tutto cade con la forza del vecchio Tintoretto.

Anche nei ritratti, Domenico, pur tenendo dietro alle forme paterne, le complica, come usa in quello a più che mezza figura del *Giovane* nell'interno d'una sala (fig. 464), ma con baldacchino a orlature e frange sul capo. È vestito di robone pesante foderato d'ermellino, con una ricca banda a fiori; e in tutto, nelle mani come nelle grosse labbra, lascia scorgere il pittore più di pratica che di studio. Il quadro, già a Basilea, ora è presso il dott. Hans Wendland a Lucino presso Lugano. Della stessa specie è un ritratto di *Giovane oratore*, sopra un fondo nero (fig. 465), come altro simile d'*Orefice* nel Museo di Le Havre.

Così nel *Ritratto di donna* a più di mezza figura, già in Monaco presso il barone Marzell von Nemes [1], grosso e molle è il modellato, meccanica la punteggiatura luminosa nei riccioli, materiale la condotta del filo bianco che segue l'orlo a corridietro del collettone, il luccichìo dei ricami, delle anella della catena, delle stoffe trinciate nelle maniche; nonostante tanto sforzo, si sente che la volgarità dell'aspetto rappresenta la volgarità dell'arte di Domenico.

Un altro ritratto è nella Pinacoteca di Monaco (fig. 466), e figura un *Artista* che tiene nella sinistra una statuetta, nella destra un compasso. Le sue carni hanno l'impasto cretaceo, scuro, proprio di Domenico; il paese, che si scorge dall'aperta finestra, ha foglie d'albero segnate a colpi di giallo, goccianti di giallo nei contorni; il monte, pure lineato di giallo, s'innalza sul cielo livido con nubi fosforiche.

---

[1] Vedi la riproduzione a fig. 173, in *Jacopo Tintoretto* von Erich von der Bercken und August L. Mayer, II. Band, München, 1923.

Il pallor verdognolo, flaccido, quasi mortuario, si rivede in molte pitture di Domenico Tintoretto, per esempio in uno dei due quadroni, quello del lato destro di un trittico gigantesco, nella R. Galleria di Venezia (fig. 467), essendo quello del lato

Fig. 464 — Lucino (Lugano), presso il dott. Hans Wendland. Domenico Tintoretto: *Ritratto.*

sinistro, a norma dei documenti, opera dell'Aliense (fig. 468). Son figure di *Adoratori*, tutti in posa, senza la profondità tintorettesca: strizzano gli occhi; guardan con sforzo visivo davanti a sè, o alquanto di sbieco. La mano del capo della Corporazione, del personaggio d'angolo del primo piano, è di quel

pallore verdognolo, quasi cadaverico, proprio a molte cose di Domenico, nel momento in cui dipingeva la *Santa Maddalena* capitolina. Più curata delle altre, l'immagine, con quella tipica

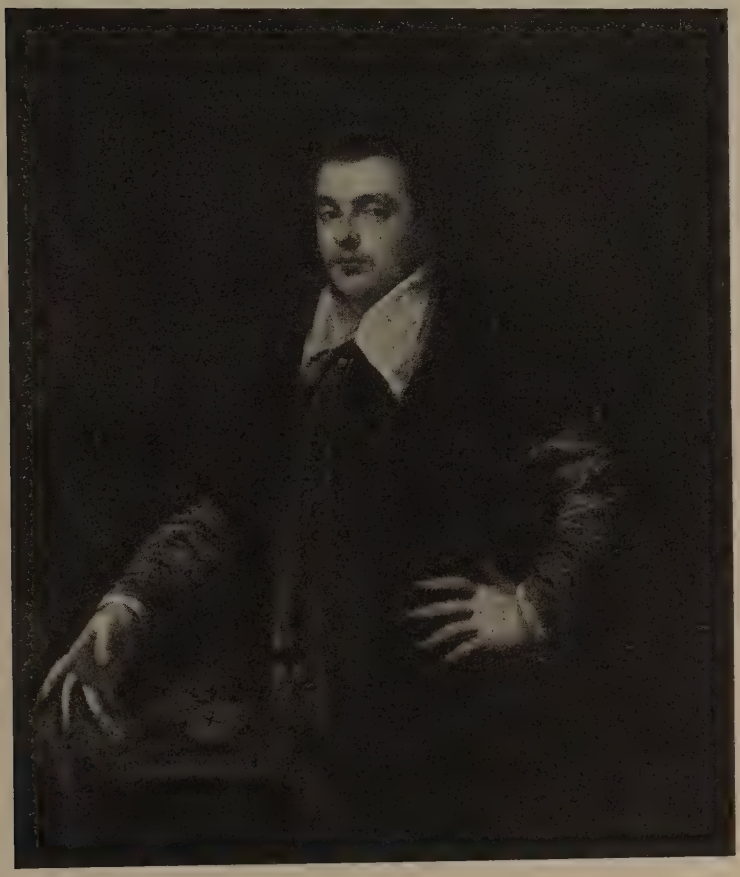


Fig. 465 — Venezia, Museo Correr. Domenico Tintoretto: *Giovane oratore.*

trasparenza delle carni malsane, con quei lineamenti emaciati e gli occhi frusti, immoti, è uno dei più chiari esempi dell'arte di Domenico. Tutte le altre figure, brunastre, rossastre, sono d'una potente realtà, che talvolta rasenta la caricatura, e rivela una acutezza d'osservazione del carattere più spiccata che nell'altro

sportello, ove son più intense le luci sulle fronti dei confratelli e nelle pieghe metalliche della gran tenda verde oro.

Altri ritratti di veneziani divoti son della mano stessa di

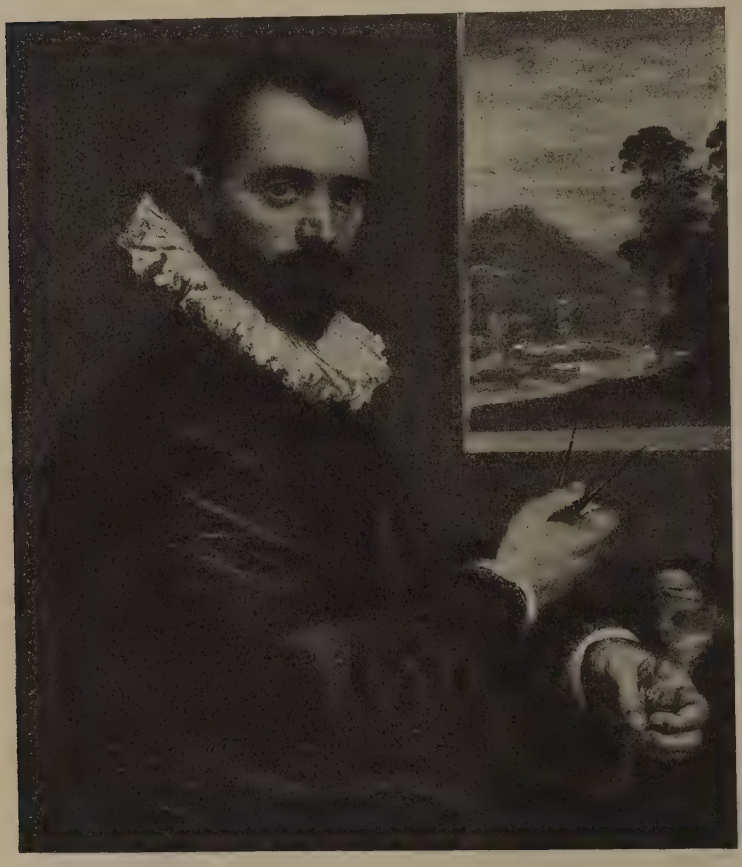


Fig. 466 — Monaco, Pinacoteca.
Domenico Tintoretto: *Ritratto di Andreas Vesalius.*
(Fot. Bruckmann).

Domenico, per esempio i *Quattro davanti la Madonna col Bambino*, nella R. Galleria veneziana (fig. 469), con forza caratterizzati; ma in generale i signori committenti sono stati ritratti a sè, senza direzione precisa degli sguardi verso la Divinità. Tra quei

quattro, i due che stan dietro ai compagni oranti non sembrano assistere alla benedizione che il Divin Bambino imparte lietamente all'inginocchiato. Così i *Tre senatori* pure nella Galleria

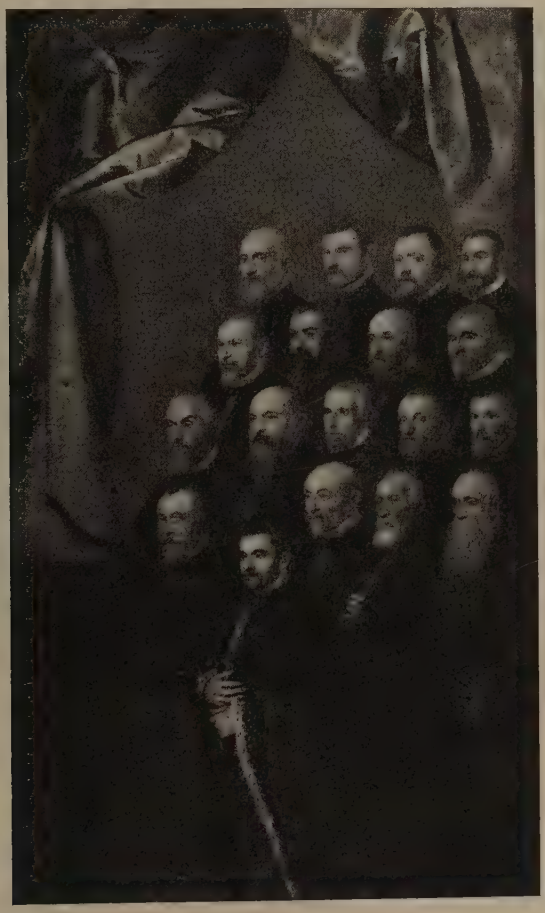


Fig. 467 — Venezia, R. Galleria.
Domenico Tintoretto: *Confratelli*.
(Fot. Alinari).

veneziana (fig. 470) e i *Patrizi veneziani* nel Museo Storico Artistico di Vienna (fig. 471) non son molto commossi: uno dei primi, nel ricever la benedizione di Cristo risorto, si distrae,

e gli altri due sembrano assistere a una funzione chiesastica; i secondi mostrano una discreta sorpresa. Più attenti son gli altri *Tre senatori*, nel quadro di Palazzo Ducale (fig. 472), ai

Fig. 468 — Venezia, R. Galleria. L'Aliense: *Confratelli*.
(Fot. Alinari).

quali un angiolo addita Cristo col vessillo crocesegnato, sopra il sarcofago, elevato in cielo. I tre senatori assistono da un inginocchiatoio allo svolgersi del mistero religioso, come se

Fig. 469 — Venezia, R. Galleria.
Domenico Tintoretto: *Quattro Veneziani davanti alla Vergine*

Fig. 470 — Venezia, R. Galleria.
Domenico Tintoretto: *Tre Senatori benedetti da Cristo risorto.*

Fig. 471 — Vienna, Museo Storico Artistico. Domenico Tintoretto: *Cristo benedicente Patrizi veneziani.* (Fot. Bruckmann).

rappresentato in un presbiterio. Altri *Committenti*, che non sembrano scomporsi all'abbassarsi, più che all'innalzarsi, del Cristo benedicente, si vedono, pure di Domenico Tintoretto, con la probabile partecipazione del fratello Marco, in San Giorgio Maggiore a Venezia (fig. 473). Il figlio segue le rappresentazioni paterne di divoti e offerenti davanti alla Madonna e Santi Patroni, ma non sa, come il padre seppe, trovare, ad esempio nel quadro della R. Galleria di Venezia (fig. 474),

Fig. 472 — Venezia, Palazzo Ducale.
Domenico Tintoretto: *Tre Senatori davanti al Cristo risorto.*
(Fot. Anderson).

pur servendosi di un cooperatore, una corrispondenza tra le figure del cielo e quelle della terra. In ogni modo, anche senza l'anima da Jacopo infusa nei suoi personaggi, i veneziani ritratti di Domenico hanno un'ammirevole realtà di lineamenti esteriori, una sincerità di caratteri fisionomici.

Dopo quell'esercizio solenne di ritrattista, par che il pittore decada. Può vedersi il trapasso dalle forme ancora sotto l'influsso dell'arte paterna alle altre dimentiche di essa, fatte di pratica, nell'*Adorazione de' Magi* del Museo di Boston (fig. 475) e in quella della Galleria di Venezia (fig. 476). Nella

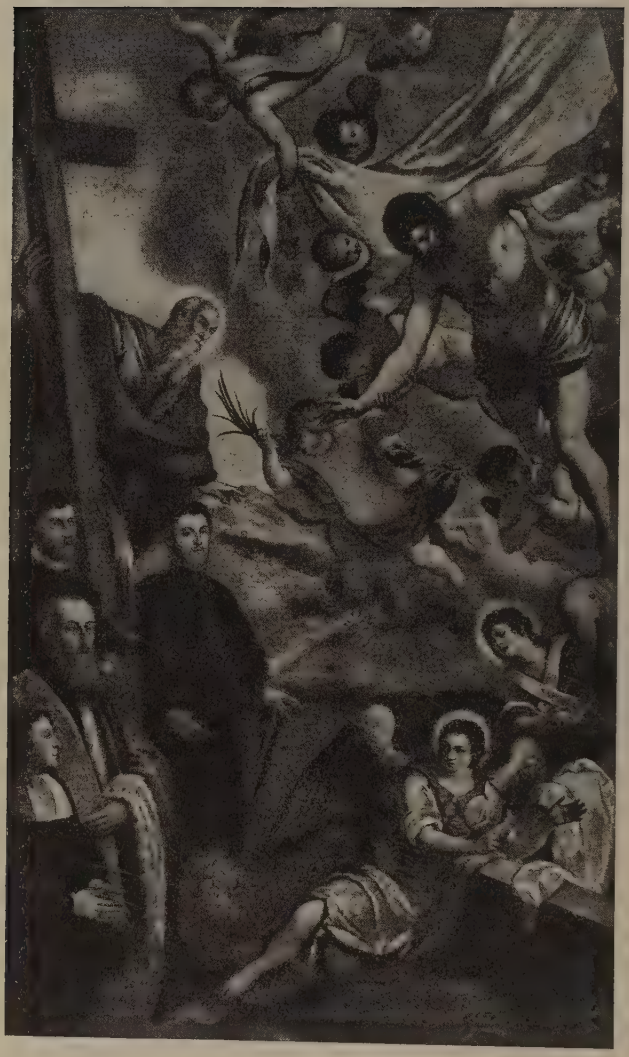


Fig. 473 — Venezia, San Giorgio Maggiore.
Domenico Tintoretto: *Committenti, Cristo risorto, Sant'Andrea.*

prima, si ritrova lo sgangherato, con le figure lunghe e grosse, dalla testa piccola; ma, nel secondo, le figure colossali dei Magi con vesti impellicciate, pesanti, grevi, sembrano immo-

Fig. 474 — Venezia, R. Galleria.
Jacopo e Domenico Tintoretto: *Madonna, Santi e Senatori.*
(Fot. Anderson).

Fig. 475 — Boston. Museo d'Arti Belle.
Domenico Tintoretto: *Adorazione dei Magi.*
(Per cortesia del Museo).

bilizzate entro gl'imbuti d'ermellino: stendono le piccole mani che non reggono il peso dei vasi; uno dei Re sta per levarsi la coroncina dal capo, tutto impacciato; la Madonna ha i soliti costoloni o nastri di luce. Questo sarebbe il segno della

Fig. 476 — Venezia, R. Galleria. Domenico e Marco Tintoretto: *Adorazione dei Magi.*

decadenza estrema di Domenico, non retto più dagli esempi paterni, mancante della costruzione che in Jacopo s'ispirava a Michelangelo. Venuta meno la forte struttura, tutto doveva cadere per pesantezza, come se la materia pittorica, perduta la

Fig. 477 — Vienna, Collezione Auspitz.
Domenico Tintoretto: *Madonna.*

sua armatura, si disfacesse. Abbiamo detto che sarebbe il segno della decadenza estrema di Domenico, quando non si dovesse supporre che il malessere della pittura provenga invece da un collaboratore che scompisciò le tele di Domenico, cioè di Marco Tintoretto. E a Marco con ogni probabilità appartengono le figurone dei Re Magi, così differenti dal resto, così imbambo-

late e pesanti. La Madonna ha ben altra grandezza e libera movenza, e altre ne ricorda che devono essere della mano di Domenico, per esempio quella data a Jacopo nella Collezione Auspitz (fig. 477) a Vienna. Domenico è sempre largo, facile, Marco sempre impacciato, immobile; il primo è scorrevole di pennello, il secondo pesto e pesante, come vedremo nel capitolo seguente.

MARCO TINTORETTO

Nel testamento, Jacopo Tintoretto parla dei due figli Domenico e Marco, lasciando intendere la sua predilezione per il primo, cui affida il compimento delle sue opere e lascia il materiale del suo studio. A Marco solo consente l'uso, in comune con Domenico, dei materiali stessi, finchè staranno «insieme da buoni fratelli in pace et amore»; e lo conforta di «non tralasciar d'attendere alla professione sua... tanto nobile e virtuosa». Ciò basta a spiegarci la distanza che anche agli occhi paterni correva tra Domenico suo continuatore, e Marco che doveva ancora applicarsi, esercitarsi nell'arte. È supponibile che, in un ciclo d'opere, si possa riconoscere la mano dei due fratelli, in quello delle *Storie di Santa Caterina* nella omonima chiesa veneziana. Dicemmo già della *Santa carcerata che riceve la visita dell'Imperatrice*, e del suo *Supplizio*, opere certe d'Jacopo. Nelle altre quattro *Storie*, si può vedere la mano di Domenico, meno nelle due figure della Santa (nella *Disputa* e nel *Discorso con l'Imperatore*), vere marionette. La compatta forza di rilievo, segnata dalla luce come su sferoidi nel maestro, sminuisce per lo sfilar dei piani, che si compongon di segni, di tratti, d'intrecciature luminose in Domenico; come per quelle legnose figurette mosse da fili, forse di Marco. Anche nella *Flagellazione della Santa* (fig. 478) si vede a destra il tribuno con le vesti rabescate, che par uscito dal guardaroba del marionettista; così l'Imperatore, che si prova a ristampare se stesso, quale è figurato nella *Disputa* (fig. 479), a ripeter la sua persona nell'*Invito di sacrificare ai falsi Dei* (fig. 480). La mossa imperiosa del Sire nella *Disputa*, pur essendo la stessa, perde l'innata energia nella figura da comparsa. E se, come pare, quei fantocci furon di fattura di Marco Robusti, egli portò meschinamente il grande cognome. Nè in quegli ultimi dipinti, con l'aiuto di Domenico, Jacopo avrebbe compatito l'altro così misero, quando il collaboratore non fosse stato familiare.

Questa stessa mano si ritrova qualche rara volta, tra le opere di bottega tintorettesca, in figure senza corpo, in teste senza struttura, in occhi con lo sguardo imbambolato, in mani senz'ossa. Nel Museo di Besançon ad esempio, in quattro figure idiote (fig. 481), a Monaco, in un personaggio, doge da farsa (fig. 482), a Berlino, nel quadro della Casa d'Arte Benedict (fig. 483),

Fig. 478 — Venezia, Chiesa di Santa Caterina.
Domenico e Marco Tintoretto: *Flagellazione della Santa.*

ove le luci son scompisciate su forme senza architettura, tratte come da stampe logore, che abbian perduto, nello sfarinarsi del gesso, ogni determinazione. È come se un imbrattatele avesse voluto colorare quelle forme distrutte, gettando grumi bianchi sui drappi e sulle vestimenta, tratteggiando con fili bianchi le vesti sulle immagini mal connesse, con grosse orbite oculari uguali, con chiome a grossi riccioli, con dita puntute, rebbi di forchetta.

Altre figure si vedono con le stesse grosse palpebre e occhi senza luce (fig. 484), mal ricavate da Domenico, con le stesse

Fig. 479 — Venezia, Chiesa di Santa Caterina.
Domenico e Marco Tintoretto: *Disputa di Santa Caterina.*

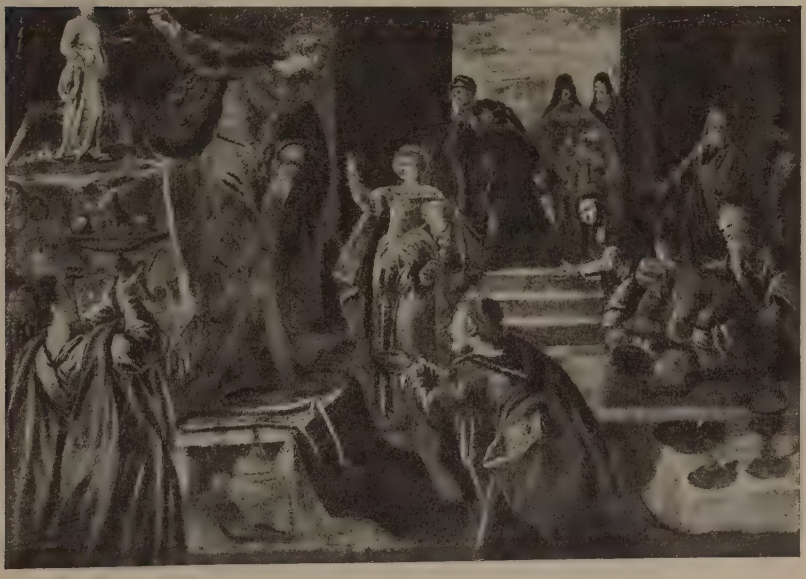


Fig. 480 — Venezia, Chiesa di Santa Caterina.
Domenico e Marco Tintoretto: *Invito a Caterina di sacrificare agli Dei pagani.*

Fig. 481 — Besançon, Museo. Marco Tintoretto: *Quattro figure oranti*
(Fot. Bulloz).

Fig. 482 — Monaco, Antica Pinacoteca.
Marco Tintoretto: *Un Doge consegna una lettera a un uomo con un ragazzetto*
(Fot. Hanfstängl).

Fig. 483 — Berlino, Casa d'Arte Benedict. Marco Tintoretto: *Pietà.*

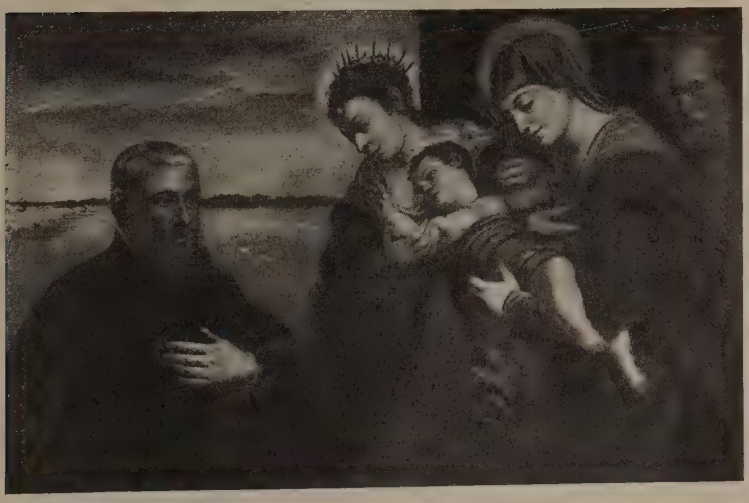


Fig. 484 — Dresda, Galleria.
Marco Tintoretto: *Un Orante davanti alla Sacra Famiglia e a Santa Caterina.*
(Fot. Hanfstängl).

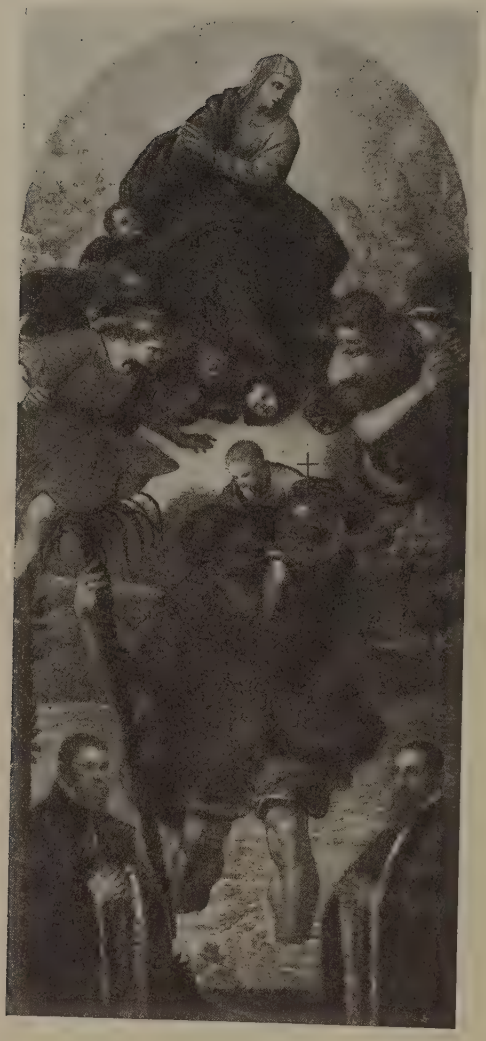


Fig. 485 — Alzano Maggiore.
Domenico Tintoretto e collaboratore (Marco):
L'Assunta e San Cristoforo che guada il fiume col Divin Fanciullo sulle spalle
(Istituto d'Arti Grafiche, Bergamo).

dita inerti, tutte con bianchi mal disposti, colori mal stemperati, luci che formano righe o ghirigori fuor di luogo; nell'insieme, fattura inorganica e pesta. Così a Marco appartiene con tutta probabilità parte del quadro con i due personaggi a mezza figura, inseriti di qua e di là, nel quadro di Alzano Maggiore (fig. 485), i quali non s'accorgono dell'*Assunta*, nè di *San Cristoforo che guada il fiume col divin Fanciullo sulle spalle*, e non si volgono a guardare.

Son forme inarticolate che echeggiano da Domenico Tintoretto in un pittoruccio che abbiam supposto il fratello di Domenico, Marco. Abbandonato a sè, questi non sa dire, non sa esprimere; biascica, rumina, e tutto s'impiastra e si deforma. Vuol trovare la scioltezza, la facilità di Domenico, ma non riesce se non a spiegazzare, a buttar segni a casaccio, l'ottuso pittore.

MARIETTA TINTORETTO

Un altro gruppo d'opere superiori a quelle di Marco si può raccogliere intorno a due *Madonne*, una nel Museo d'Arte a Cleveland (fig. 486), l'altra nel Museo di Detroit [1], attribuite al Tintoretto stesso. La seconda presenta il Divin Bambino senza scioltezza nel collo, con dita delle mani congiunte a formar gabbia. Si sente che il fremito d'Jacopo non corre più tra le membra delle figure. Il modellato energico e saldo del Maestro si disfà; il velo della Vergine divien cristallino; i tessuti si squagliano e la luce non li penetra più. La stessa maniera si ripete nella *Madonna* di Cleveland, ove le carni s'ammolliscono, l'ovale del volto s'appunta, le palpebre si gonfiano, i lineamenti s'ingrossano, e la bocca si stringe preziosamente, con un'espressione di grazia un po' imbambolata, tipica delle due *Madonne*. Da Jacopo son materialmente imitate le grosse pieghe che s'aggrovigliano intorno alle figure senza ricrear gli effetti lampeggianti del prototipo, come se la materia del colore avesse perduta l'anima di fuoco, e, divenuta spessa e flaccida, più non potesse vibrare al passaggio della corrente luminosa.

Queste teste di Madonna possono rivedersi nella folla che segue il *Miracolo di Sant'Agnese* in Santa Maria dell'Orto (fig. 487), tra le donne assistenti, così da farci pensare che in esse abbia collaborato con Jacopo Tintoretto il pittore delle due Vergini. Si vedono gli stessi tipi muliebri carichi di languore, con palpebre grevi e un molle pallor di carni, in quella folla che s'addensa tra una cupa fronte d'arco e la luce d'un colonnato, per aggirarsi a gorgo attorno l'immagine della Santa, crisalide luminosa in un guscio d'ombra.

Chi sia questo collaboratore del Tintoretto forse è possibile determinare, osservando due dipinti ove la collaborazione è mi-

[1] Cfr. riproduzione in v. Bercken e Mayer citati sopra.

nore, il *Battesimo* attribuito al Tintoretto, nella chiesa di Murano (fig. 488), e la *Vergine in gloria, San Giorgio, Santa Cecilia e due Dogi* nella Galleria di Venezia (fig. 489). Non soltanto vi si riconoscono, nei volti femminili degli angioli, tipi che s'accostano

Fig. 486 — Cleveland, Museo Artistico.
Marietta Tintoretto (?): *Madonna col Bambino.*
(Per cortesia del Museo).

alle due *Madonne,* ma anche si può vedere una ricerca di preziosità, una femminilità affettiva, una grazia muliebre, che si sforza e si determina, così da farci timidamente esporre l'ipotesi che la collaboratrice fosse Marietta, figlia d'Jacopo, scomparsa in età giovanile. Nel quadro della Galleria veneziana,

Fig. 487 — Venezia, Santa Maria dell'Orto.
Jacopo e Marietta Tintoretto (?): *Miracolo di S. Agnese.*

Fig. 488 — Murano, Chiesa.
Tintoretto e collaboratore (Marietta?): *Battesimo*.

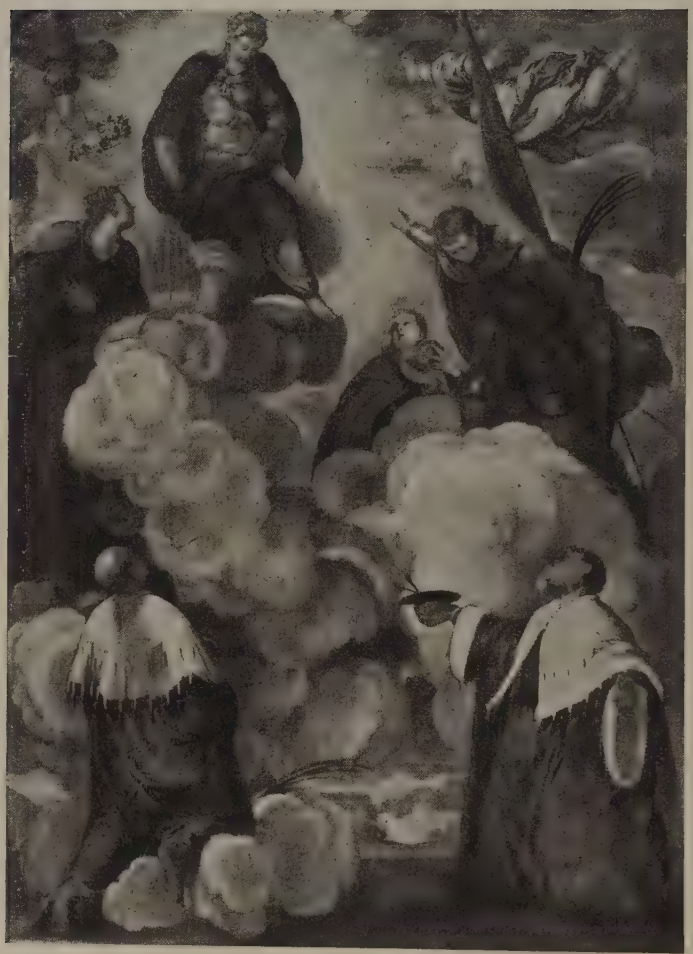


Fig. 489 — Venezia, R. Galleria.
Tintoretto e collaboratore (Marietta?): *Madonna, Santi e due Dogi.*
(Fot. Anderson).

una donna supplice stringe a sè il putto, sogguardato amorosamente dal Bambino nelle braccia della Vergine giovinetta, graziosa scena che interrompe la gravità consueta delle pale d'altare d'Jacopo. Purtroppo non v'è un punto di partenza per la nostra ipotesi, se non l'aspetto dolce, femmineo, delle figure di collaborazione: è poco, ma è qualcosa almeno per togliere a Jacopo ciò che certamente appartiene a un aiuto.[1]

[1] Catalogo di opere di Domenico, di Marco e di Marietta Tintoretto:

Alzano Maggiore, Chiesa: *Due divoti, l'Assunta e San Cristoforo.*
Berlino, Casa d'Arte Benedict: *Madonna e committenti.*
Bologna, Casa d'Arte Podio: *Cristo addita agli Apostoli il gruppo delle Madri.*
Budapest, Vendita Ernst (15 novembre 1923): *La Deposizione di Cristo.*
Copenaghen, Museo dello Stato: *Ritratto d'uomo* (n. 27).
Detroit, Museo: *Madonna adorante il Bambino.*
Dresda, Staatl. Gemäldegalerie: *San Michele.*
Francoforte sul Meno, Galleria dell'Istituto Städel: *Mosè che fa spillar l'acqua dalla rupe.*
Havre (Le), Museo: *Ritratto d'Orefice.*
Londra, Casa d'Arte Agnew: *Ritratto d'Jacopo Contarini.*
Lucerna, Vendita Fisher (27 luglio 1926): *Ritratto d'uomo anziano.*
Lucino (presso Lugano), Collez. Hans Wendland: *Ritratto di gentiluomo.*
Monaco di Baviera, Alte Pinakothek: *Ritratto di Andrea Vesalio.*
— — *L'investitura di Gian Francesco Gonzaga al marchesato di Mantova.*
— Collezione Marcello v. Nemès (già): *Ritratto muliebre.*
Paris, Kleinberger (1927): *L'Annunciazione.*
Roma, Galleria Capitolina: *Maddalena penitente.*
— Galleria Colonna: *Adorazione dello Spirito Santo.*
Venezia, Chiesa di S. Caterina: *Disputa della Santa.*
— — *Invito dell'Imperatore a Caterina di sacrificare agli Dei.*
— Chiesa di S. Giorgio Maggiore: *Lapidazione di S. Stefano.*
— — *Deposizione di Cristo.*
— — *Divoti veneziani benedetti dal Redentore.*
— R. Galleria: *L'Adorazione dei Magi.*
— — Quadro laterale a destra d'un trittico gigante, con figure di *Adoratori.*
— — *La Resurrezione.*
— — *Quattro Divoti davanti alla Madonna col Bambino.*
— — *Tre Provveditori veneziani davanti alla Vergine col Bambino.*
— — *Tre Senatori veneziani e Cristo risorto.*
— Palazzo Ducale: *Pietro Loredan supplice davanti alla Vergine.*
— — *Tre Senatori e Cristo risorto.*
— — Andito del Maggior Consiglio: *Il Doge Giovanni Bembo davanti a Venezia.*
Verona, Sala di Canossa: *San Rocco, una dama e due damigelle, tra la Madonna e un angelo.*
Vienna, Hofmuseum: *Il Ritrovamento di Mosè.*
— — *Cristo benedicente patrizi Veneziani.*
— — *Ritratto di un Procuratore di S. Marco.*
— Collez. Auspitz: *Madonna col Bambino.*
Wantage, Lockinge House, Lady Wantage: *In attesa del miracolo.*
Wrest Park, Collez. Kent e de Grey: *Ritratto di Johan Kesemarns, Segretario del Duca di Firenze.*

V.

ANDREA MELDOLLA DETTO LO SCHIAVONE

SOMMARIO: Regesti. Bibliografia. L'Opera: Primitive composizioni bonifacesche. — Impressioni dall'arte del Parmigianino. — Affermazione del carattere proprio al Dalmata nella fluidità di colore e di linea, nella rapidità dell'abbozzo. — Serie di opere d'ispirazione tintorettesca. — Epilogo. Catalogo.

1522 — Nasce a Sebenico Andrea Meldolla detto lo Schiavone, figlio di Simeone.

(La data di nascita è data dal Ridolfi, come la notizia del luogo di origine, mentre il nome del padre si ricava da un pubblico documento più sotto citato).

1547 — In una stampa rappresentante *Paride che rapisce Elena*, mentre nell'alto appare Diana sul carro tirato da due galli, si legge, sopra una pietra a destra in basso, la seguente iscrizione: « Orientibus Gallis Ilion cecidit. M. D. XLVII. Ex curcentibus Gallum renovabitur ». Segue la sigla di Andrea Meldolla. In una seconda stampa dello stesso soggetto, oltre all'iscrizione sopradetta si legge: « Andrea Meldolla Inventor ».

1563, Die 22 May.

chmus D. Melchior Michael digniss. petr. revisor et capserius pte. Ecclesie S. Marci, decrevit venire suppontes omnium q. laborant de arte Musaici in eccl. ut videantur accio sint laboreria recte debite et deligenter facta et sumpt fuerunt infrascripti pictores tanq. peritiores ceteris qui possunt habere intelligentiam huiuscemodi artis cum non possent haberi in hac civitate alij magistri dicte artis Musaici quibus delat. juramentum p. ptum. chmun. Praef. de adhi-

benda diligentia et deponere habent illis visis Proc. fideliter et sincere, si in eis erat aliqui defectus et fuerunt.

D. Titianus Vecellius q. D. Gregory.

D. Iacobus Pistoia, q. Francisci.

D. Andreas Sclavonus dictus Medola q. D. Simeonis.

D. Iacobus Tintoretus, q. Baptistae.

D. Paulus de Verona q. S. Gabrielis omnes pictores.

(Protocoll. Mosaici di Chiesa. Busta 78, Fasc. 2 del Processo, N. 182, Fol. 54).

(V. Ernesto Harzen d'Amburgo, in *Deutsches Kunstblatt.*, n. 37, 1853).

1563 circa. Data di morte, secondo il documento pubblicato dal Ludwig. In esso il pittore è detto: « Ser Andrea Meldolla de Hiadra pictor de contrata Sancte Marine ».[1]

* * *

Nel fiorito studio di Bonifacio Pitati a Venezia, esordì Andrea Meldolla, detto Schiavone, fecondo pittore di scenette mitologiche, bibliche, pastorali, ove di volta in volta si rispecchiano, con facilità un po' superficiale, ma gustosa, le eleganze del Parmigianino, le effervescenze luminose del Tintoretto. i capricci fiammei dell'incipiente barocchismo veneziano. Fra le sue prime opere del periodo bonifacesco dobbiam certo includere un piccolo ovale di raccolta privata torinese, appartenente con ogni probabilità a una serie di rappresentazione dei Mesi (fig. 490). In un fondo di paese chiaro, fresco, leggiero,

---

[1] Bibliografia: Abate Pietro Zani, *Materiali per servire alla storia dell'incisione;* Bartsch, *Le peintre graveur*, vol. 16°. Leipzig chez J. A. Barth, 1870; Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte, ovvero la vita degli illustri pittori veneti e dello Stato*, Ediz. 1835, vol. I, p. 518; Zanetti, *Pittura veneziana*, Venezia, 1771, p. 242; Vasari, *Vite*. Ediz. con note del Milanesi. Firenze, Sansoni, 1881, vol. VI, p. 596; Rosini, *Storia della pittura italiana*, Pisa, 1845, vol. V, p. 317-18-20; Harzen Ernesto di Amburgo, *Andrea Meldolla detto lo Schiavone*, in *Deutsches Kunstblatt*, N. 37, 1853; Fröhlich-Bum (Lili), *Andrea Meldolla genannt Schiavone, in Jahrb. d. Kunsth. Samml.*, Wien, XXXI, p. 147; Lamberto Donati, *Delle stampe di Andrea Meldolla, detto lo Shiavone*, in *Archivio Storico per la Dalmazia*, anno II, 1927, fascicoli 16, 17, 19; anno IV, 1929, fasc. 34.

un uomo fa le legna e due putti s'accingono a zappare, mentre, seduto presso un albero, un pastore suona il flauto. È l'autunno, raffigurato in una forma del tutto nuova e fragrante di giovanile grazia, come idillio campestre ingenuamente pensato da un fanciullo, scenetta di Arcadia precoce, suggerita a uno spirito nuovo e fresco dalle garbate scene veneziane di Bonifacio Pitati.

Nella valletta ridente, verde e bionda, aperta, fra due masse scure d'alberi, verso le montagne del fondo, di un azzurro limpido e freddo che ci richiama ancora l'arte di Giambellino, i

Fig. 490 — Raccolta privata a Torino. Andrea Schiavone: *Scena pastorale.*

due putti in vesticciole succinte, orlate da una fresca frangia di lini, foggiati anch'essi sopra un vecchio stampo belliniano, e il boscaiolo, che ne ripete le proporzioni paffute e il tipo nei tondi lineamenti di bimbo gigante, inghirlandano di pampini verde oro i loro ozi agresti. Allieta quegli ozi la melodia del pastore che per il suo gregge modula i suoni sul flauto. Ed ecco schierarsi sul prato, formate in un luminoso velo di tinta, le arcaistiche pecorelle, movendo le zampette e chinando i musi ricciuti con movimento sincrono di giocattoli automatici, mentre una sola, immota, sull'attenti, compone, col levriero, l'uditorio del musico pastore. Staccato da un Presepe, il gregge completa la grazia arcadica di questa primizia dell'arte di Andrea Schiavone, che già lascia trasparire le sue doti di vivace impressionista, nei tocchi tintoretteschi di luce sulla scorza

di un tronco arcuato e nella macchietta fulgida del levriero. Di rado, nella sua vita densa di opere che sgorgano pronte dal pennello e talvolta troppo risentono di una facilità prossima a divenir maniera, Andrea Meldolla trovò una così semplice eleganza dispositiva di masse, una così melodica gradazione di colori come in questa scenetta pastorale, che per noi rappresenta l'esordio del Maestro nell'arte.

Le forme paffute dei bimbi e del boscaiolo nell'ovato riappaiono nel *David che atterra Golia*, della Raccolta Raggio (fig. 491), altra composizione bonifacesca, dove le figure animano un vasto paesaggio. Il gigante muscoloso, schiacciato a terra da forti ombre, richiama Tiziano del periodo michelangiolesco, mentre i riflessi sulle macchiette in fuga e sulle dense frappe degli alberi son certo di origine tintorettesca nella loro superficiale effervescenza luministica. In contrasto con le forme ampie del gruppo in primo piano, di modulo tizianesco, ancor determinate nelle masse di luce e d'ombra e nella consistenza dei tessuti, sebben la linea disegni fluidi i contorni di multiple faldette nel gonnellino svolazzante di David, il vasto paese, tutto brulichìo di riflessi, tutto minute incandescenze, e le figurine, che in esso s'accendono come torce al vento, sono tipici esempi della maniera corsiva di Andrea Meldolla. Dappertutto la luce gronda dagli alberi che l'autunno colora; scompone e disfà il molle drappo delle tende, sfiocca le falde delle vesti mosse dal vento della fuga, e alle masse scapigliate d'alberi montagne e nuvole infonde l'appariscente ricchezza di un facile luminismo di maniera.

La derivazione da Bonifacio si sente ancora, nonostante il modulo tintorettesco della figura di Deucalione china a raccogliere il sasso, e l'energetica flessibilità dello snodato corpo muliebre, d'indiretta origine michelangiolesca, nel mito narrato sopra una fronte di cassone ora all'Accademia di Venezia (fig. 492). Ma il pittore esprime intera la sua personalità mediante lo sviluppo spezzato e volubile della linea, che al centro schiocca con elastico slancio dal corpo gigante di Pirra, e poi si snoda

Fig. 491 — Collezione Raggio, a Genova. Andrea Schiavone: *David atterra Golia.*

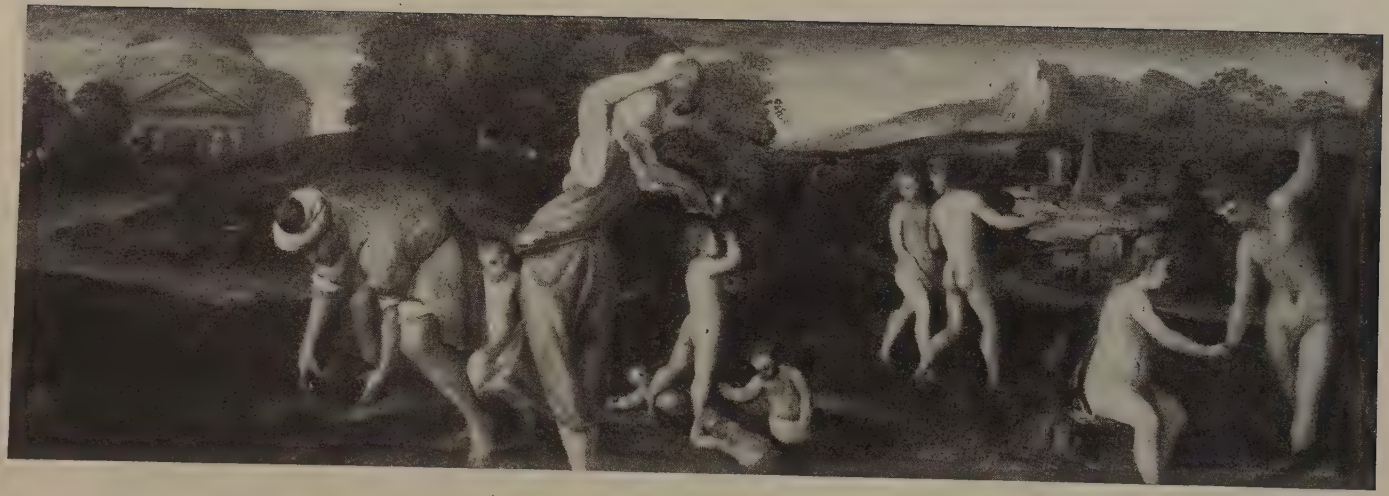


Fig. 492 — Accademia di Venezia. Andrea Schiavone: *Mito di Deucalione e Pirra*

fluida e leggiera intorno ai corpi dei putti e all'elegante nudo muliebre in distanza. Man mano che le forme avanzan dal centro verso i due turgidi nudi nell'angolo a destra, e verso gli altri due fioriti, più lontano, di parmigianinesche grazie, sempre più acquistan morbidezza, s'addolciscono, si disfanno, come se l'atmosfera, che brilla limpida sul gruppo principale e all'orizzonte lavato di piogge, comunicasse loro la fluidità, e quasi il dondolìo dell'aria.

* * *

La grazia morbida delle linee ondulanti e cadenzate, che scaturisce nell'arte dello Schiavone da un accordo spontaneo tra le composizioni chiare eleganti di Bonifacio e i ritmi emiliani del Correggio e del Parmigianino, meglio si svolge nell'altro dipinto decorativo dello stesso mobile: il *Giudizio di Mida* (fig. 493). Qui nessun contrasto, nessuna spezzatura nel ritmo delle linee, che si svolgon mollemente altalenando da immagine a immagine come l'onda dei suoni modulati dal pastore sul flauto, e han la stessa vaga dolcezza, lo stesso lento sopore dei personaggi nell'abbandono alla musica. Anche il paese, che dalle ombre del primo piano digrada in un verde tenue leggiero verso i rosei veli dell'orizzonte, s'intona alla grazia languente e vaporosa della linea che allaccia festoni tra figura e figura. È un brano d'Arcadia, avvolto di splendore dal sole del pieno Cinquecento veneziano.

Dipinto, nel periodo bonifacesco, il *Sogno di Giacobbe* della sagrestia di San Sebastiano a Venezia, e la *Lotta di Giacobbe con l'Angelo* (fig. 494), in un paese chiaro primaverile, con figure dalle vesti come vele al vento, lunghe, eleganti, parmigianinesche, lo Schiavone compose il *Noè ebbro* del Museo di Verona (fig. 495), dove le immagini, vestite di verde, di rosso fuoco, di giallo, fioriscon luminose nel paese limpido e leggiero. In tutte queste opere l'intonazione lieve bionda si approssima a Bonifacio, ma dappertutto, nei bianchi che più vivamente scintillano e guizzano, scorrendo come liquido argento sui

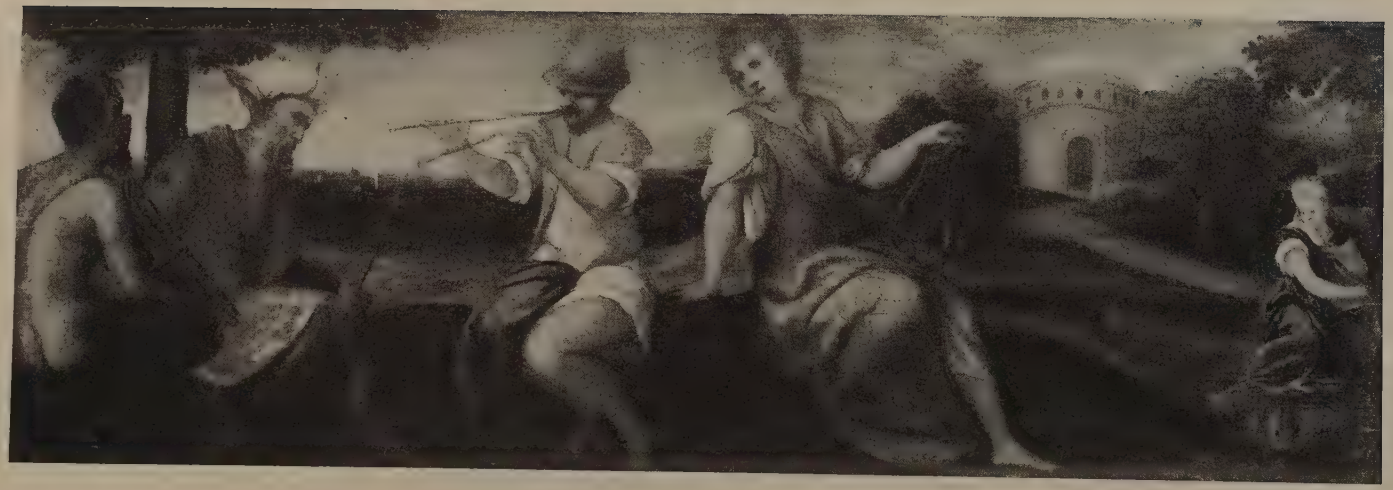


Fig. 493 — Accademia di Venezia Andrea Schiavone: *Il Giudizio di Mida.*

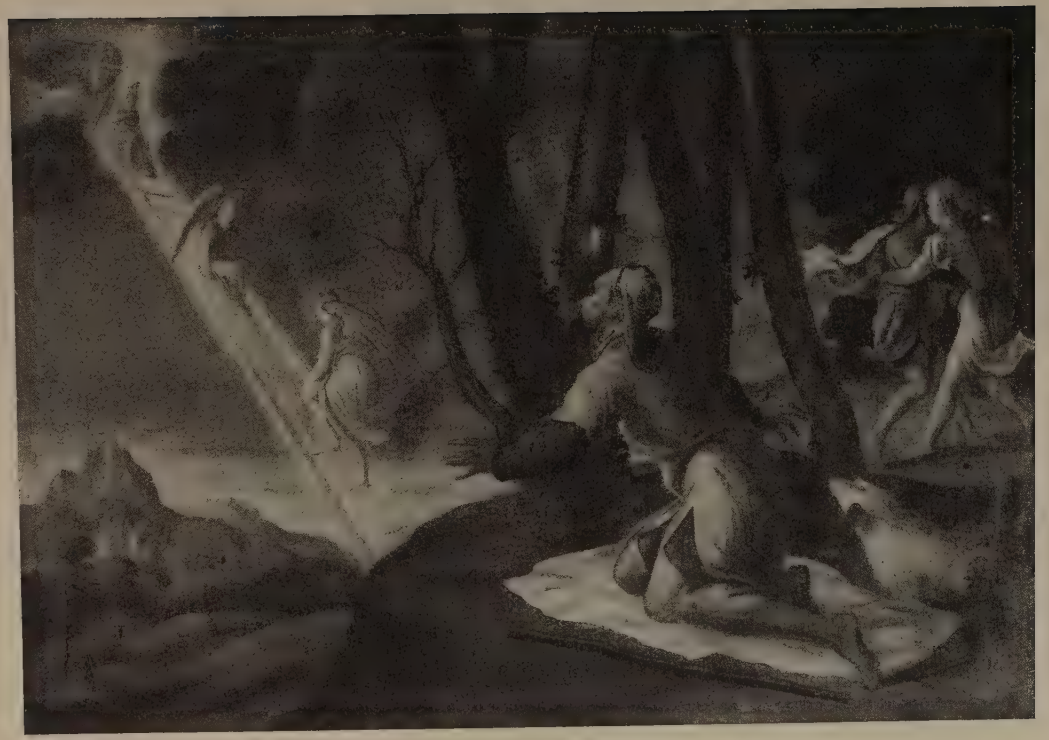


Fig. 494 — Chiesa di S. Sebastiano a Venezia. Andrea Schiavone: *Lotta di Giacobbe con l'angelo.*

drappi, nel moto delle pieghe rapido, affrettato, lo Schiavone infonde la vivacità del suo temperamento pittorico. [1]

Uno scintillìo di luci zampillanti dal suolo in fontanelle argentee, buttate come accenti sulle macchiette riparate

Fig. 495 — Museo Civico di Verona. Andrea Schiavone: *Ebbrezza di Noè.*

all'ombra del bosco, e sulle teste minuscole, che sfavillano come capocchie accese di fosforo, anima il vasto paese che forma agli *Amori di Giove e d'Antiope,* nel quadro di Pietrogrado (fig. 497), uno scenario pittoresco, tutto rumor di acque vive, correnti,

[1] Lo stesso soggetto fu svolto dallo Schiavone in un qnadro della Galleria Giovanelli a Venezia, anch'esso di stampo bonifacesco (fig. 496).

tutto scintillìo di riflessi tra il verde fresco dei prati e l'oro bruciato dei boschi in autunno. I due protagonisti in primo piano, sopra un rialzo ombroso, quasi si perdono nella vastità del paese, tema principale del quadro, partecipando al fremito delle acque, degli alberi, delle macchiette, con l'agitato e complesso moto delle pieghe nel drappo rosso e nel velo fluente, e con la forte nota di contrasto d'ombra a luce tra il bronzeo corpo di Giove e la bionda nudità d'Antiope. I tipi, specialmente quello del dio membruto e barbuto, risalgono a Tiziano,

Fig. 496 — Galleria Giovanelli, a Venezia. Andrea Schiavone: *Ebbrezza di Noè.*

il cui oro fulvo brilla nelle chiome d'Antiope; ma il Parmigianino ha insegnato a disegnare con eleganza preziosa la forma ad anfora del nudo muliebre, che s'adagia affusato sul rustico sedile, e trova quasi il simbolo della propria flessibilità nella striscia di velo ruscellante da una mano della Ninfa a terra. Così la raffinata sveltezza dei corpi parmigianineschi è trasfusa nella macchietta gorgogliante di luce di una dama in lontananza, fra mandre e greggi, fiore d'Arcadia precoce, trapiantato dai giardini di Parma in questo veneto panorama. Non il racconto mitologico è tema del quadro, ma pretesto allo svolgimento del tema vero: il paesaggio, che nel suo frastaglio di

Fig. 497 — Galleria del Romitaggio, a Pietrogrado. Andrea Schiavone: *Giove e Antiope.*

linee, nello studio insistente del movimento d'alberi, di foglie, di radici, fu certamente ispirato ad Andrea Meldolla, tra i primi cultori veneti del paesaggio in sè, da incisioni e disegni d'incisori.

Più nuova e fantastica visione di paese ci dà il Maestro nella *Galatea* nel museo del Castello Sforzesco a Milano (fig. 498), dove figura, scogli e mare compongono un mirabile scenario decorativo. A destra, attorno una rupe fulva, gli alberi disegnan frange scarmigliate e lievi di frondi sul chiarore del cielo e delle acque; a sinistra, scogli dietro scogli, in gradazioni dall'ombra fulva del primo piano al fioco cilestre del fondo, stampano l'uno sull'altro, e gli ultimi sul cielo, un contorno frastagliato e tremulo, presettecentesco nella sua ricercata leggerezza; dietro la ninfa è il mare tranquillo, in gradazioni dal verde al biondo, così velate e vaporose come di bruma raccolta a fondo valle. Al centro di quello scenario fiorito, svolta, rasentando l'orlo del primo piano, il delfino che trasporta Galatea. Esce la ninfa dai gorghi del manto viola strizzato dal vento, come perla dalla conchiglia schiusa; e anche il delfino, e l'acqua mossa a vortice, prendono aspetto di conchiglia animata. A questo prezioso gingillo barocco guardano ammirate, sbucando da grotte e scogliere, minuscole divinità marine, come spiritelli disegnati da un contorno di luce a frastaglio, talora con brio da cinquecentesco Magnasco. Par che ovunque l'ombra s'animi d'occhi intenti alla visione di bellezza: punti luminosi di fronti umane, di rocce e di case sperdute nel verde: pupille appuntate a quell'umano gingillo lavorato dal mare.

All'altezza di questo piccolo capolavoro, dove l'arte dello Schiavone ci appare in tutte le sue più fresche doti, non è l'altra scena mitologica nel Museo del Castello Sforzesco, *Diana e Atteone* (fig. 499), ricordo del Parmigianino di Fontanellato, che ha forniti i liberi modelli per l'atteggiamento di Diana e il gruppo delle due bagnanti l'una all'altra appoggiate. Qui il tessuto dei corpi s'addensa, perdendo la preziosa limpidezza di quello di *Galatea;* l'acqua par solidificarsi in melma verdognola,

Fig. 498 — Museo del Castello Sforzesco, a Milano. Andrea Schiavone: *Galatea*.

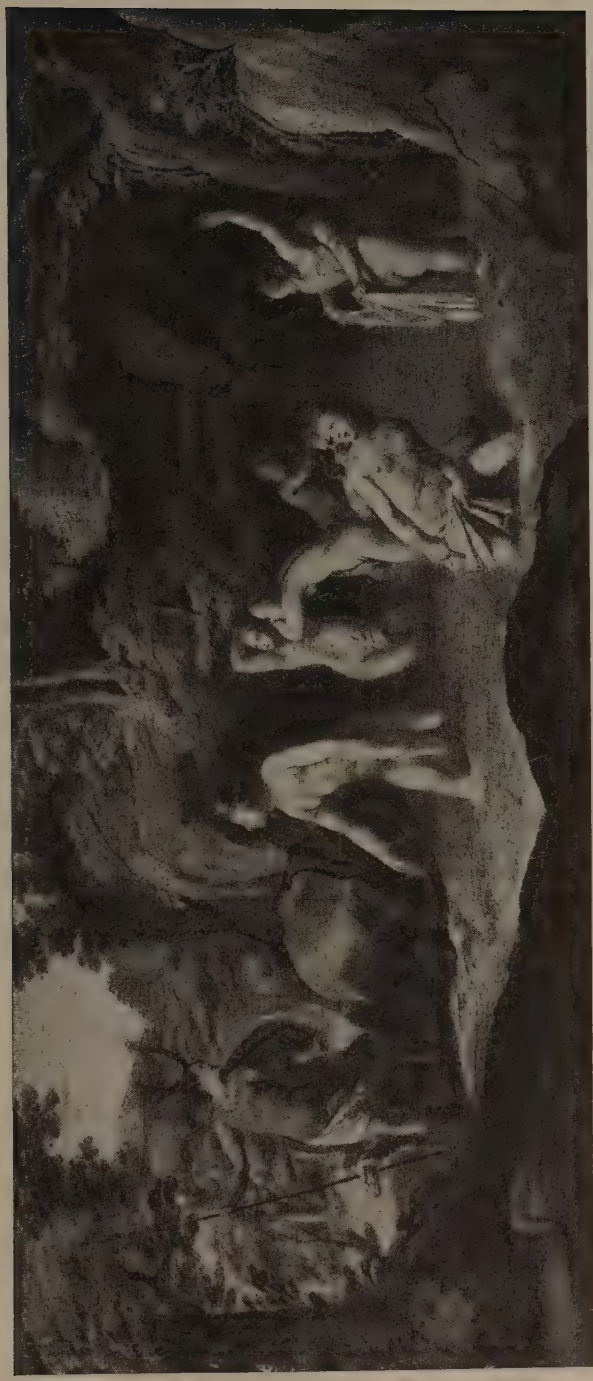


Fig. 499 — Museo del Castello Sforzesco, a Milano. Andrea Schiavone: *Diana e Atteone.*

che tronca sgraziatamente le figure; e nello scompiglio delle ninfe la linea compositiva perde l'eleganza non smentita mai dal Parmigianino nelle lunette di Fontanellato. E anche qui ciò che più attrae lo Schiavone è lo scenario, nella spettacolosa varietà di grotte, alberi e rocce, nello spessor del fogliame abbozzato con superficiale facilità impressionistica, con evidenti ricerche di luminismo tintorettesco.

* * *

Trascinato, e quasi sopraffatto dalla facilità sempre crescente della sua maniera, lo Schiavone par non riesca più a trattenere la forma entro l'involucro del colore, nel dipinger frettolosamente una serie di piccoli quadri di cassone ora parti della Galleria di Vienna, di cui diamo tre esempi: *Apollo e Dafne* (fig. 500), *Apollo e Amore* (fig. 501), la *Nascita di Giove* (fig. 502), l'*Annuncio della nascita di Giove* (fig. 503). Se nel primo la fantasia del pittore s'esprime con grazia singolarissima, nel floreale capriccio barocco della veste di Dafne, a falde volanti come sovrapposte corolle di fiori, e nell'impeto preberniniano di Apollo, negli altri quadretti il colore, disfatto dalla luce, dilaga, gronda, si disperde, sfilacciato in rivoli argentei, e dà alle figure, agli alberi, al paese, un'apparenza nubiforme e indecisa. Nei due trombettieri dell'*Annuncio*, e ancor più nella scena d'*Apollo e Amore*, l'arte dello Schiavone, perduta la sua impronta briosa, degenera in volgare facilità di maniera. Tutti i quadretti dan l'impressione di pitture preparate, incompiute, ove il colore sia stato alla prima disteso sulle immagini biancheggianti, imprecise, indecise, con forti risalti dall'oscurità bruno fulva di alberi e terra.

I tipi del vecchio Tiziano son modello allo Schiavone nel comporre il gruppo di Vergine e Bambino per la *Natività* della Galleria di Vienna (fig. 504), opera tra le maggiori del maestro dalmata, mentre dal Veronese tardo deriva il fastoso prospetto architettonico, e anche la figura di San Giuseppe china dall'alto, e qualche tipo di pastore. Ma le molteplici ispirazioni non

tolgono alla pittura dello Schiavone l'impronta di una personalità ben chiara e distinta. Se infatti il vecchio Tiziano insegna a logorar le superfici con la luce, qui il principio tizianesco è spiegato a oltranza: il colore si sfalda, si disgrega, scorre a rivoli;

Fig. 500 — Galleria di Vienna. Andrea Schiavone: *Apollo e Dafne*

tutto per liquefarsi: la molle tunica della Vergine, gli stracci del pastore con la pecorella sotto braccio, il pannilino di Gesù, che stilla in rivoletti argentei, le chiome dell'albero grondanti oro, persino il marmo dell'arco trionfale, rotto da crepacci come ghiaccio che scricchioli al sole, e la colonna di molle cera liquefacentesi. Il gregge dietro il pastore a destra sembra un rivo che fugga gorgogliando nella verde prateria, e le colombe appollaiate

sul trave della tettoia stan per sciogliersi come fiocchi di neve al sole. Dappertutto, la linea, che serpeggia, ondula e dilaga, instabile e rapida, le superfici che si disgregano sotto l'azione della luce piovente dall'alto, esprimono, come in certe opere di scuola

Fig. 501 — Galleria di Vienna. Andrea Schiavone: *Apollo e Amore*

bassanesca, la singolare animazione di una sostanza che si disgreghi e si strugga liquefacendosi, di un mondo instabile e brillante, ove gli atomi del colore si dissocino e la materia si polverizzi per azione di subite incandescenze. Par davvero si consumi, cera alla fiamma, la forma del cane accosciato ai piedi del pastore, mentre stille di fuoco grondano dalla mirabile testa del toro, costruita a piccoli tocchi, come un brano di natura morta

del Seicento olandese. Appunto in questa fluidità, in questo gorgogliar di luci, nel misterioso logorìo delle superfici per disgregamento cromatico, nella vitalità segreta della materia che tende a liquefarsi, nel ritmo affrettato delle linee e della luce, si afferma

Fig. 502 — Galleria di Vienna. Andrea Schiavone: *Nascita di Giove.*

la vivace personalità di Andrea Meldolla tra i chiarori fiammeggianti del quadro viennese.

Rinnovata la scena dell'*Adorazione de' pastori* in un dipinto assai più debole agli Uffizi, dove le figure forman correggesca ghirlanda al bimbo idropico nel giaciglio di luce, Andrea compone sopra una trama di linee dolcemente cadenzate e blande il secondo *Giudizio di Mida* nel Palazzo Reale di Hampton Court (fig. 505), dove la figura di Apollo, illuminata a costruttive

placche di luce, palesa l'influsso tintorettesco. Ma il velo di colore soffice e dolcemente monotono, che forma il gruppo d'immagini a destra e la ridente vallata, è sempre una traduzione in color veneziano, denso dorato e granoso, delle sfumate

Fig. 503 — Hofmuseum di Vienna.
Andrea Schiavone: *Annuncio della nascita di Giove.*

gradazioni proprie alle pitture emiliane di tradizione correggesca. Sicchè par giusto convincersi che non solo le stampe del Parmigianino spieghino i rapporti del Maestro con l'arte dell'Emilia, ma sia necessario ammettere una diretta visione delle pitture di Francesco Mazzola, e anche degli sfumati paesi correggeschi, di cui è singolarissima eco veneta il *San Giovanni* dell'Accademia di Venezia.

Fig. 504 — Galleria di Vienna. Andrea Schiavone: *Adorazione dei pastori.*

Le forme, pur disfacendosi, conservano un modulo largo e pieno nei quadretti citati e nella *Natività*, come nella *Sacra Famiglia* del Louvre, derivazione certo immediata dal Parmigianino in quel suo liquido fluir di linee calligraficamente molli e tortuose da figura a figura, da drappo a drappo. Si sente ancora

Fig. 505 — Hampton Court, Palazzo Reale.
Andrea Schiavone: *Il Giudizio di Mida.*

l'eredità del Correggio nel piegar serpentino delle spalle romanamente ampie di Maria e nel delicato intreccio di braccia infantili. Anche il colore sembra un compromesso fra il tocco luministico del Tintoretto, sulle chiome della Vergine e sui rami degli alberi, e lo sfumato del Correggio, che trasforma erbe, tronchi e montagne in masse di velluto indefinite e soffici. I ricci al vento del piccolo Gesù, sfiorati da brividi di luce, la massa tenera e sfatta della manina che circonda la testa di Giovanni, il drappo

del giaciglio che dilaga cerchio su cerchio, come vortice d'acque, il brulichìo di corolle e radici su per la massa dell'albero, nel fiotto verde oro delle erbe, la stessa linea trasversa della compo-

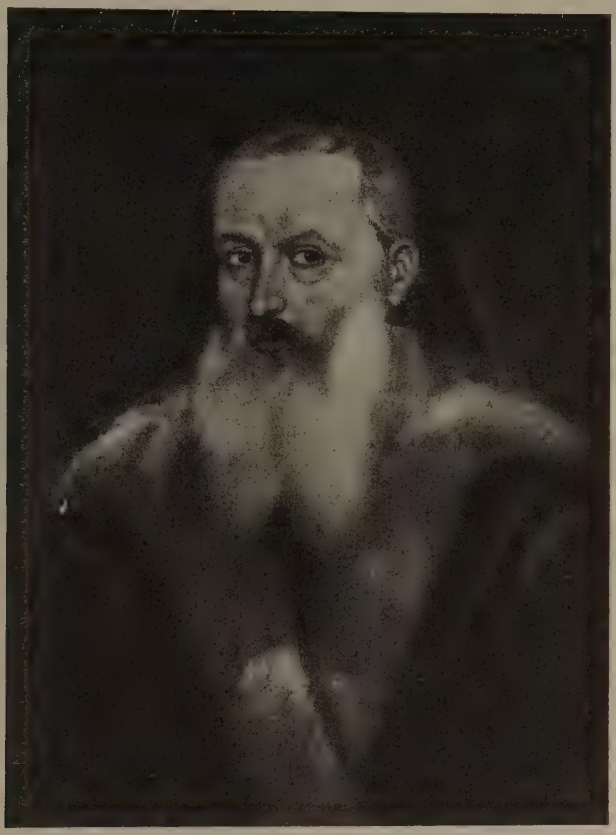


Fig. 506 — Raccolta del Signor Lidach, a Roma.
Andrea Schiavone: *Ritratto.*

sizione, mostrano Andrea Meldolla intento ad emulare le grazie della labile linea e dello sfumato emiliano.

A questo gruppo di opere crediamo si avvicini di tempo il *Ritratto* già nella Collezione Lidach (fig. 506), per il colore come polverizzato e granoso. Sul fondo scuro par s'allarghi e si schiacci

l'effigie pesante del vegliardo, dura nei contorni dei lineamenti e nella fissità degli occhi lievemente strabici, ma ricca d'effetti pittorici nella superfice a larghe macchie di chiaro e d'ombra, pezzata di luce.

Direttamente è tratto dall'opera del Parmigianino, e in particolare dalla *Santa Conversazione* nella Galleria degli Uffizi, il quadro della Galleria di Dresda (fig. 507), dove lo Schiavone, copiata la mezza figura di San Girolamo col libro, e con varianti leggiere il gruppo della Vergine e dei bimbi abbracciati e l'immagine di Santa Caterina in ginocchio, aggiunge, al posto dell'albero, due Santi, uno dei quali, l'Evangelista Giovanni, sopra elevato, inarca il braccio col calice e il serpe. L'insieme che ne risulta, paragonato allo scintillante prototipo, si presenta davvero meschino: gesti leziosi, scorci infelici, come quello del braccio a festone di San Giovanni Evangelista, calligrafia monotona di pieghe, non solo lasciano scorgere la fiacca imitazione di un modello non inteso nel suo segreto di vitalità vibrante e nervosa, ma anche una debole fibra, una manieràta ricerca di grazie nei gesti dolcigni e nel monotono cader di pieghe a giri concentrici.

Nel dipingere le scene della *Leggenda di Psiche* sopra parti di cassone, ora nell'Accademia di Venezia, con una tendenza sempre maggiore ai colori secchi, bruciati, estivi, cangianti alla luce, e con immagini dalle forme ampie e slanciate, dove i tipi del Veronese (fig. 508) si vedono accanto a quelli del Parmigianino, il pittore ancor più lascia indeterminato l'ambiente paesistico, logorando le superfici, suggerendo appena, mediante sovrapposti veli di colore bruni e fulvi, le masse degli alberi e i rilievi del terreno. La fontanina del pannello in cui Psiche vede involarsi Amore (fig. 509) è tra i motivi più schiettamente impressionistici nell'arte di Andrea Meldolla, che pur dipingendo le mitiche scenette con noncurante rapidità e scioltezza, e figurando i suoi personaggi in un mondo nebuloso, ha talora note di squisita eleganza, come la trasognata figurina di Psiche davanti al pastore (fig. 510).

Fig. 507 — Galleria di Dresda.
Andrea Schiavone: *Maria con Giuseppe e Giovanni.*

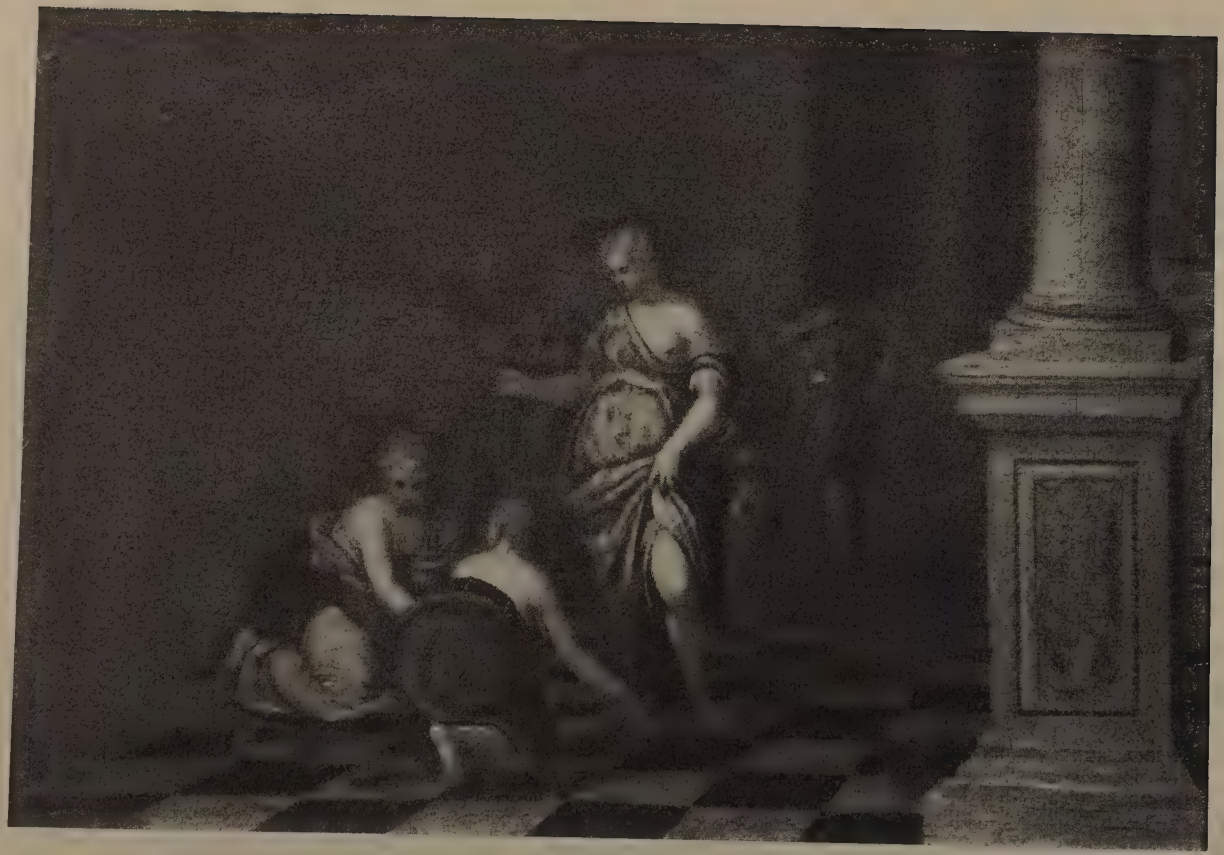


Fig. 508 — Accademia di Venezia. Andrea Schiavone: *Storia di Psiche.*

Fig. 509 — Accademia di Venezia. Andrea Schiavone: *Storia di Psiche.*

Fig. 510 — Accademia di Venezia. Andrea Schiavone: *Storia di Psiche.*

Ancora qualche traccia dell'educazione bonifacesca si vede in un quadro della Galleria Cook, attribuito interrogativamente al Pordenone: *Adamo ed Eva scacciati dal Paradiso terrestre* (fig. 511). Ma sebbene la base della colonna rechi il resto della firma: « ...tonius Pordenone », si è costretti a pensare ad una aggiunta posticcia davanti a quest'opera, ove si cercherebbe invano

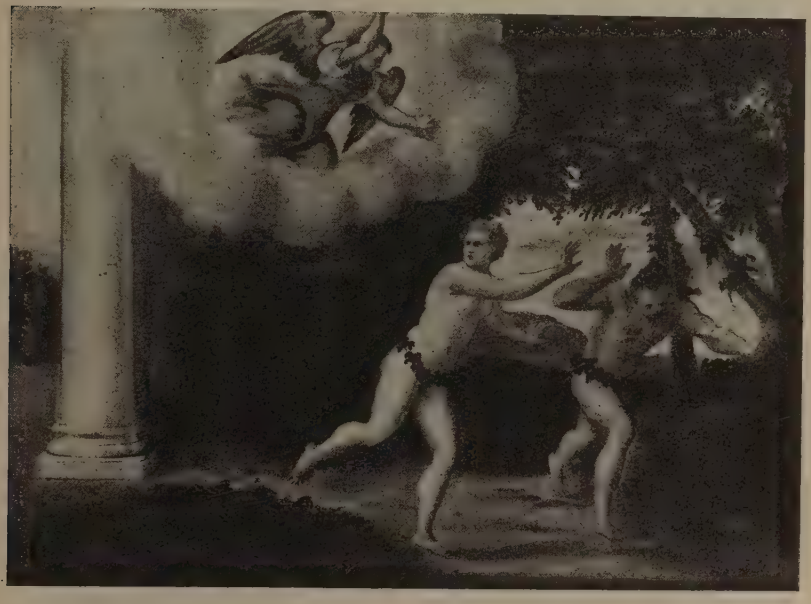


Fig. 511 — Galleria Cook, a Richmond
Andrea Schiavone: *Adamo ed Eva cacciati dal Paradiso terrestre.*

l'ampiezza, l'energia di tratti, la plastica solidità del Friulano, mentre tutto, le figure plasmate in tenera pasta cromatica, il tipo di Eva coi lineamenti minuti e graziosi, le vesti e le ali dell'angelo bassanesco, disfatte da un tocco molle e grondante, lo scenario decorativo, con fogliame ora ammassato a compor velario indefinito d'ombra al biondo corpo di Eva, ora stillante in gocce di fuoco sopra Adamo in fuga, rispondono al carattere prezioso, ricercato e improvvisato a un tempo, della pittura di

Andrea Schiavone, del quale ritroviamo nella bella opera il molle e sfatto impasto, il tocco di maniera tintorettesca, il verde inaridito ed arso.

Dalle Tanagre dei disegni del Parmigianino son indubbiamente ispirate le due figurine d'amanti e il saettatore nei pannelli di cassone della Galleria Nazionale d'Irlanda a Dublino (figg. 512-513), specialmente il profilo della donna, sottile e pieghevole tra i liquidi svolazzi della veste di velo. Il paese, di toni bruciati, inariditi, fulvi, è fondo scuro alle macchiette disegnate a punta di pennello, con rapidità calligrafica, tra i ghirigori delle stoffe di velo.

Vesti di velo, figurine preziose, agghindate, delicate, mazzi d'alberi sulla ondeggiante distesa di campi e di mare, compongono una delle più fiorite opere di Andrea Schiavone, il *Mito di Lara* nella Galleria Cook a Richmond (fig. 514), mentre a festa sembran moversi ombre e luci istantanee attorno le figurine snelle dell'*Angelo e di Tobiolo* in un quadro dell'Hofmuseum di Vienna, indicato genericamente come di Scuola veneziana (fig. 515).

Sottilmente, nel vasto paese che da Paolo trae la multiforme variegatura macchiettistica e dal Tintoretto la ricerca degli effetti di luce, è disegnata la figurina di Raffaele con grandi ali d'uccello appuntate al cielo, in questo dipinto rapidissimo, creato di getto, tra i più rappresentativi del talento di Andrea Meldolla per la varietà sbrigliata e fantastica del paese tutto fughe di ombre e di luce, d'acque, di montagne, di radici messe a nudo dal franar del terreno, di chiome d'alberi come ali fosche piegate dal vento. Il ritmo affrettato e turbinoso, che trasporta a mulinello argini e strade attorno le cascatelle d'acqua gorgoglianti, nel paese con tanta disinvoltura d'arabesco disegnato da un serpeggiante e destro pennello, è proprio del Dalmata nei suoi momenti d'improvvisazione felice, come il fantastico aspetto d'uccello saltellante, che prende ai nostri occhi l'acuta figurina dell'angelo, scaturita proprio da quel paese mutevole come cielo nuvoloso in un'ora di vento.

Fig. 512

Fig. 513

Galleria Nazionale d'Irlanda, a Dublino. Andrea Schiavone: *Scene mitologiche.*

Fig. 514 ← Galleria Cook, a Richmond. Andrea Schiavone: *Mito di Lara*

Fig. 515 — Hofmuseum di Vienna. Andrea Schiavone: *Tobia e l'Angelo*

* * *

Il momento di affinità massima tra l'arte di Andrea Schiavone e quella d'Jacopo Tintoretto è rappresentato da una serie di quadri nella Galleria viennese, dalla *Susanna* della Galleria Cook a Richmond e dal *Concerto* di Castelvecchio a Verona. Tutta scoppiettii di fiammelle tra l'ombra dei primi piani è la scena di *Muzio Scevola* (fig. 516) a Vienna, i cui personaggi sembran decalcati dai tipi del Tintoretto, ma indeboliti, impoveriti di fibra. I costumi stessi, specialmente quello del moro, son ritagliati su figurini tintoretteschi e animati dal tocco sfavillante, che cela la povertà delle forme non costrutte, cadenti.

Migliore è la serie di pitture di cassone con soggetto biblico (figg. 517-518), dove l'abilità improvvisatrice di Andrea Meldolla tintorettesco raggiunge il suo massimo in qualche particolare, ad esempio, in due personaggi del n. 184-A della Galleria di Vienna, sferzati, sul limitare d'un edificio, da un raggio di luna che ne suggerisce rapidamente la forma. Ma in tutti questi dipinti, allo spirito tragico dell'arte tintorettesca è sostituita una esterna vivacità, che talor quasi rasenta il grottesco e il caricaturale, come nell'impressionistico *Uomo in tuba*, avvolto da un manto screziato di tocchi gialli e rossi.

Larghi intervalli fra tavole e gruppi, richiamano il chiaro senso spaziale di Jacopo Tintoretto, nel loggiato della *Cena di Baldassarre*, aperto sul bosco, da cui sbuca, a sinistra, un valletto in abito e calzature verdi, come vestito del verde degli alberi, impressionisticamente avvolto dall'atmosfera colorata del bosco. Ma anche in questo quadro le vesti delle donne son grossamente screziate da superficiali tocchi gialli sul fondo azzurro, con un effetto violento e materiale di scomposizione coloristica.

Prossima alle pitture di Vienna è la *Susanna* della Galleria Cook a Richmond (fig. 519), improvvisazione su tema tintorettesco, fresca e leggiera. Seduta al sole sul margine della vasca, tra l'ombra del roseto fremente di scintille, la forma muliebre sembra

Fig. 516 — Galleria di Vienna. Andrea Schiavone: *Muzio Scevola.*

Fig. 517 — Galleria di Vienna. Andrea Schiavone: Pitture di cassone.

Fig. 518 — Galleria di Vienna. Andrea Schiavone: Pitture di cassone.

composta di veli sopra veli, non più della sostanza vitrosa e trasparente dei nudi tintoretteschi, passando traverso i quali par avvivarsi il raggio della luce. Tutto sembra composto di velo, il nudo muliebre, il marmo della vasca, lo specchio con l'immagine impressionisticamente riflessa, il drappo pendulo della siepe,

Fig. 519 — Galleria Cook, a Richmond. Andrea Schiavone: *Susanna.*

l'acqua col suo lieve ricamo di foglie riflesse. E persino i contorni del nudo si sfrangiano, molli e inconsistenti, come nel braccio destro e sul fianco della donna, dandoci dell'insieme una visione incerta, ma deliziosa per murmure di luci nell'ombra. Solo ricordo del Parmigianino è qui il vaso arricciolato e prezioso che la bagnante ha deposto sull'orlo della vasca.

Altro notevole esempio del momento tintorettesco di Andrea Meldolla è il *Concerto* del Museo di Verona (fig. 520), dove le fate

Fig. 520 — Museo di Verona. Andrea Schiavone: *Concerto.*

dei quadri biblici di Jacopo al Prado si riadunano, in vesti sfavillanti, attorno alle canne d'un organo sonore di luce, staccando dall'ombra fulva d'una roccia. La composizione luministica, il tipo delle donne, persino le stoffe a disegni marcati, son riflessi d'Jacopo, nell'opera eseguita da una pennellata che si disperde in tocchi minuti, spezzati e triti, sovente privi del valor costruttivo proprio al tocco tintorettesco. Si vedano ad esempio i solchi di luce che spianan le costole delle pieghe sul manto della donna con libro, seduta e seminuda: par vogliano emular le strisce luminose che interpretano il volume dei panni tintoretteschi, ma, assottigliandosi, cambiando a caso direzione, disperdendosi in zig-zag repentini, mostrano di seguire il capriccio del fecondo coloritore, paghe di lampeggiar sui ricchi tessuti. Dorate e calde di tono, le deliziose figurine s'accendono d'oro sul verde, or delicate e assorte come la suonatrice di flauto, ora atteggiate a indolente grazia orientale, ad esempio la nuda che esce dalle stoffe stillanti gocce d'oro, come languida Odalisca dallo splendore dei veli. Tutte le caratteristiche dell'arte dello Schiavone si riflettono nell'incantevole opericciola tintorettesca: la bravura improvvisatrice, la superficiale ricchezza cromatica, la vivacità capricciosa del tocco.

Attribuita a Tiziano nella Raccolta del Duca di Devonshire era invece la *Predica del Battista* (fig. 521), dove si rivede a destra l'arzillo cagnetto di Tobiolo nel quadro di Vienna. Nel paese vasto, vario, come sempre indefinito nei particolari, animato da grandi masse d'alberi, torna infatti a sentirsi, tra lo sfarfallio del tocco tintorettesco, l'eco dell'arte di Tiziano, come anche nella luce che dilaga sul gruppo d'ascoltatori, piccoli in rapporto al vasto scenario, eppur giganti di proporzioni, così da lasciar scorgere a tratti, ad esempio nel vegliardo semisdraiato presso il Battista, un'influenza michelangiolesca sulla maniera del pittore. Anche qui l'ampiezza e la varietà dello scenario è tema del quadro, non la predica di San Giovanni, pretesto al panorama vario e fluttuante di luci, di cui le figurine avvolte di sole sono un semplice elemento pittorico, come le erbe, le acque, i fluidi solchi delle strade, i rivoletti variopinti di nuvole nel cielo chiaro. Una linfa

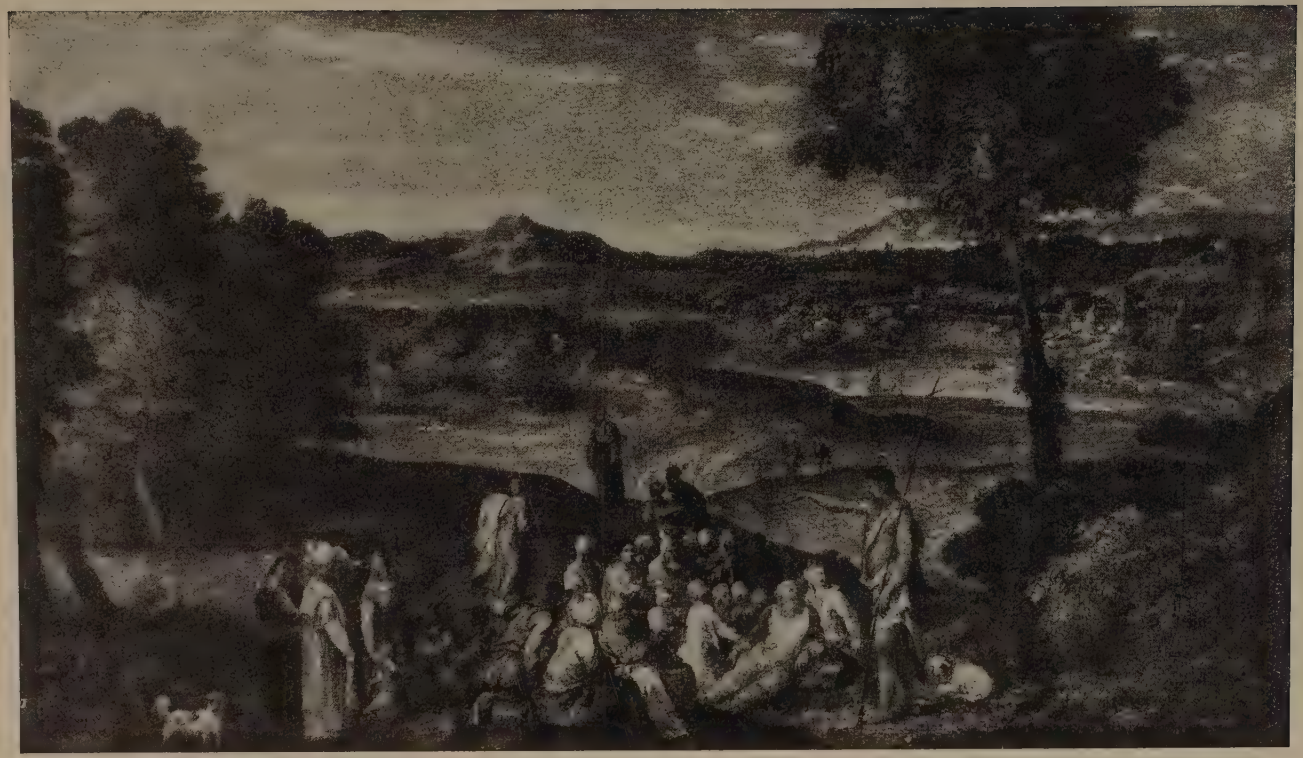


Fig. 521 — Raccolta del Duca di Devonshire, a Chatsworth. Andrea Schiavone: *La Predica del Battista.*
(Fot. Hanfstaengl).

vitale scorre nel terreno, fra i sassi e le erbe, e tutte le anima sino alle alture lontane.

Abbiam visto ammantarsi del gran nome di Jacopo Robusti molte pitture su temi biblici o mitologici di Andrea Meldolla, versatile e fecondo manierista veneziano; daremo ora qualche esempio di ritratto schiavonesco, ritenuto del Tintoretto. E cominciamo dall'ovato raffigurante un *Vecchio gentiluomo* in poltrona, della Galleria di Bruxelles, tipico dello Schiavone tanto in quel vagar di riflessi sulla zimarra, a logorarne il colore, e in quel minuto, e quasi calligrafico, effetto luministico di barba e capelli, come nelle piccole luci invetriate che descrivono il movimento delle rughe, allo stesso modo usato dal Maestro dalmata, dipingendo il forte e ruvido *Autoritratto* dell'Hofmuseum di Vienna (fig. 522).

Tra i capolavori ritrattistici dello Schiavone è un'effigie attribuita al Farinati (fig. 523) nella Mostra di opere d'arte raccolte da Collezioni private in Berlino durante l'estate del 1925, alta agile figura di vegliardo che esprime in ogni suo tratto una vitalità non scemata dagli anni: nei lineamenti acuti, come nel fusto diritto di vecchio pioppo non piegato dal tempo, nello sguardo penetrante e chiaro. Nulla ci richiama il Veronese in questa immagine ispirata ai modelli del Tintoretto, non senza un vivace ricordo delle nerveggiate figure di Francesco Mazzola. Anche maggior esempio di ritratto schiavonesco è un'effigie di *Gentiluomo* nella Galleria Auspitz (fig. 524) di Vienna, che s'aderge in maestà oratoria, tenendo nella sinistra chiuso il manto nero, e con la destra porgendo un foglio dagli orli slabbrati, strappati, tipicamente schiavoneschi, come il tessuto denso e pastoso delle mani, in cui ogni filo del pennello sembra aver lasciato l'impronta, passando. La testa, schiacciata alle tempie, oblunga e severa, in cui gli occhi chiari traspaiono come gocce di limpida rugiada, richiama i personaggi del Greco, ma capelli e barba, a fiotti come d'erbe grondanti da cui la luce tragga qualche filo argenteo, le disinvolte screziature luminose nel bavero, i ben noti riflessi madreperlacei o cristallini, intesi quasi a mettere

in risalto, con sensibilità allo Schiavone rara, non solo le variazioni di superficie, ma le sfaldature di piani dell'austero profilo, sono inconfondibili caratteristiche del pittore, che sembra per miracolo aver creato, tra le fioriture leggiadre e superficiali del suo stile, questa solenne figura d'apostolo tintorettesco.

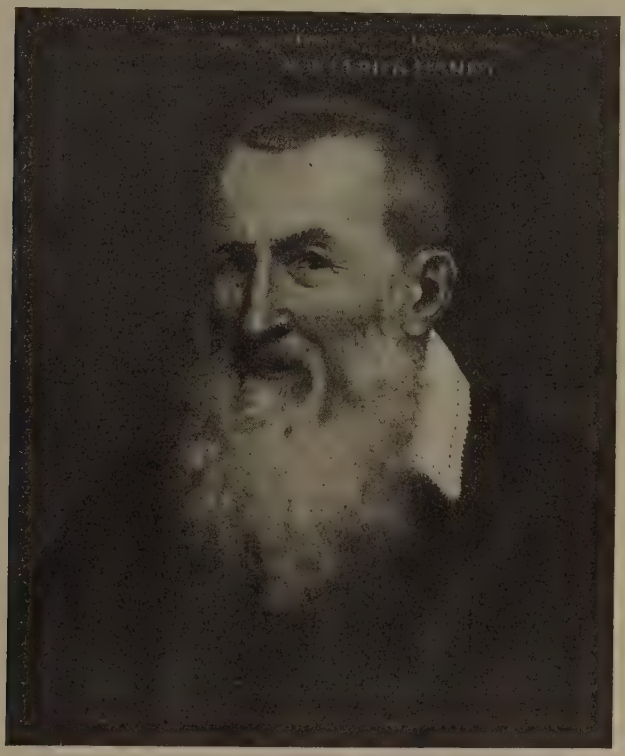


Fig. 522 — Hofmuseum di Vienna.
Andrea Schiavone: *Autoritratto.*

Porta la firma di Tiziano, come tante opere di quattrocentisti veneziani quella di Giambellino, un ritratto, già nella Raccolta Arnot (fig. 525), di *Senatore veneziano* seduto in poltrona, probabile imitazione di un'opera del Vecellio circa il tempo dell'effigie di Paolo III a Napoli, ma eseguita con un tocco tintorettesco particolarmente minuto complesso e trito, che rivela senza

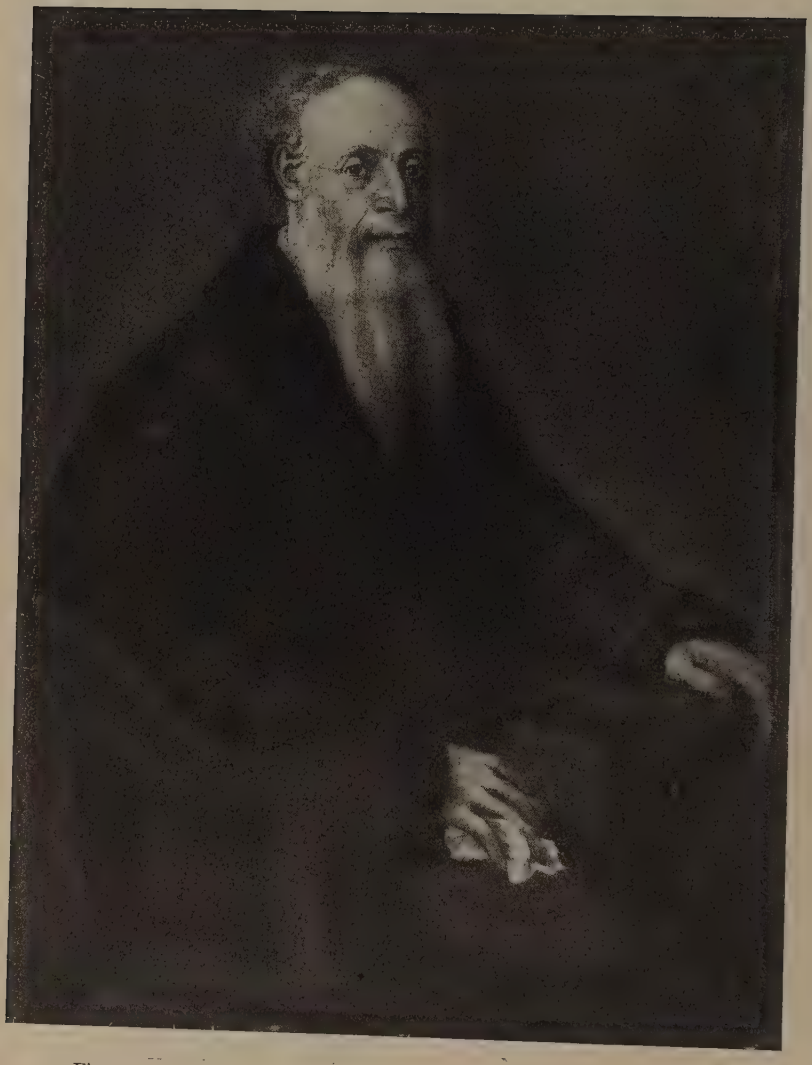


Fig. 523 — Esposizione degli « Alte Meister » nel 1925, a Berlino.
Andrea Schiavone: *Ritratto.*

incertezze la mano dello Schiavone. Impronte chiare del Dalmata son la struttura dolicocefala della testa, compressa ai lati, il fil di luce che contorna l'orecchio cartilaginoso, l'arruffio della

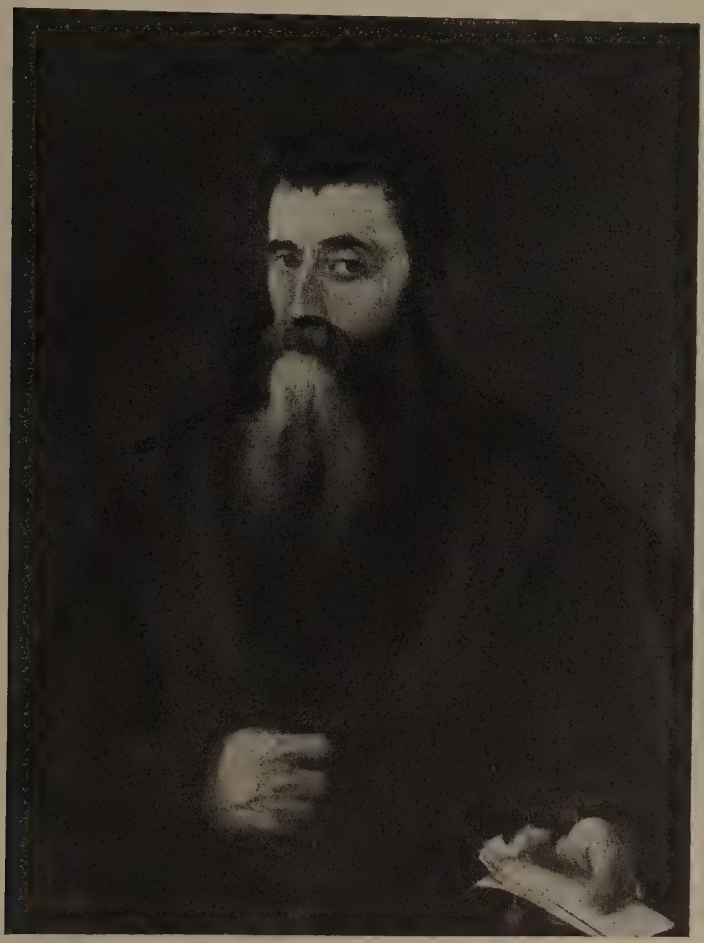


Fig. 524 — Raccolta Auspitz, a Vienna. Andrea Schiavone: *Ritratto.*

pelliccia, che ora scorre in liquidi fiotti, ora sprizza in tenui zampilli, le sbavature di pennello nell'ombra delle maniche di velluto rosso, e in special modo le mani, modellate in una sostanza di colore molle e fibrosa, che par cominci e squagliarsi e non con-

senta determinazione alla forma: le mani stesse disfatte della *Susanna* Cook. Anche la pietra si muta in velo, per formar la colonna che si vede a destra del malinconico personaggio, dagli

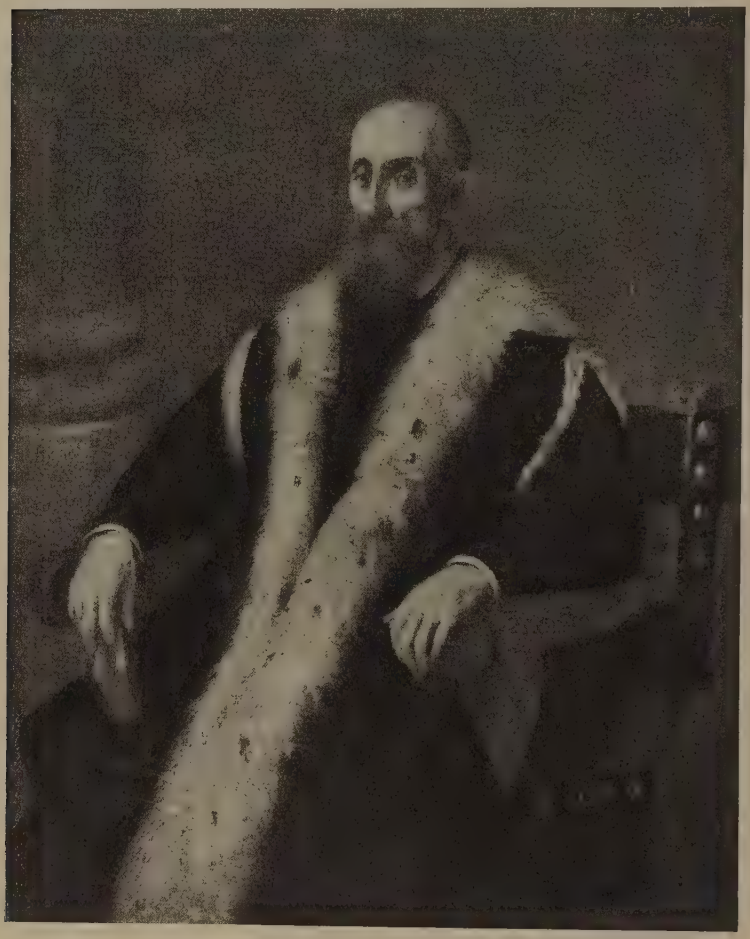


Fig. 525 — Galleria Arnot, a Londra: Andrea Schiavone: *Ritratto.*

occhi affaticati, infossati, profondi nell'orbita, sotto la greve plumbea tettoia delle palpebre. Più che in tutte le sue opere, in quest'immagine di stanca e dolente senilità, lo Schiavone par essersi avvicinato alla vita tragica dei ritratti tintoretteschi.

* * *

Ma lo spirito dell'arte di Andrea è vivacità, capriccio d'immaginazione, fluidità di colore. Di rado egli pensa o sente con forza, dalla stessa facilità corsiva del suo pennello tratto a improvvisar paesi, figure, scene, sotto lo sfavillìo dei lumi tintorettèschi, l'ammanto vellutato del colore di Bonifacio e di Tiziano, i contorcimenti della linea emiliana.

Traverso la prontezza eclettica della sua ispirazione egli mantiene intatta una personalità fresca spontanea, fertile di trovate, originalissima: una vena di poesia che sgorga limpida e gioiosa dalle sue opere migliori. Ecco in un quadro del Christ Church College di Oxford, *Diana e le ninfe spiate da Atteone* in un Eden fiorito di luce (fig. 526), ove le figurine in distanza appaiono in un murmure d'aria, tra fruscii d'ombre e bagliori, friabili e delicate come pastelli settecenteschi, e dappertutto spuntano al tocco magico della luce slanciati steli umani nel giardino straripante d'erbe e di fiori.

Con la eleganza di un Watteau cinquecentesco è composto nel quadretto di Vicenza il gruppo di *Madonna e Bambino* (fig. 527), tra spume di riccioli e di veli, in un paese cupo e ardente, fulvo e dorato, da cui sboccia più luminoso e lieve l'oro fulvo delle carni. La libertà del tocco tintorettesco anima le imagini nella loro grazia fragile e preziosa, le rose, nello stupendo cestello, il fior sensitivo del volto di Maria, cerchiato d'ombre attorno agli occhi grandi, irregolare di linee, fragile e delicato nell'oblungo ovale. Con slancio correggesco si volge come a un richiamo il Bimbo incantevole, e tutta la festa del paese gorgogliante di luci ride nel suo sorriso.

Citeremo solo ancora, in questa breve serie di autentici capolavori, un quadro attribuito a Paolo Farinati (fig. 528) nella Raccolta Johnson di Filadelfia: *Pastore che passa suonando in una campagna fiorita, seguito dal gregge:* significante brano pittorico di quest'Arcade del Cinquecento. Fluiscono i suoni modulati sul

Fig. 526 — Christ Church College, di Oxford. Andrea Schiavone: *Diana e Atteone.*

flauto dall'uomo curvo sullo strumento, e tutto fluisce e scorre attorno a lui come il suono, le pecorelle soffiate in una nebbia di luce, le onde del terreno, il passo scorrevole del pastore. Volentieri intitoleremmo « Il flauto magico » la fantastica scenetta, che si svolge nel più giocondo e affascinante paese di Andrea, tutto

Fig. 527 — Galleria di Vicenza. Andrea Schiavone: *Madonna col Bambino.*

onde verdi e zampilli d'alberi verso il cielo, tutto trilli di luce, festante e canoro.

Ineguale creatore di figure volgari e di deliziose Tanagre avvolte di veli, evocatore di panorami agitati da un ritmo celere di vita, disfatti dal passaggio d'ombre e luci mutevoli, scintillante e superficiale improvvisator di pitture, Andrea Meldolla è anche, accanto a Jacopo Bassano del secondo periodo, l'iniziatore del barocco nella Venezia del Cinquecento.

La composizione a raggi di ruota della *Scena di battaglia* in un tondo della libreria del Sansovino a Venezia, l'*Apollo e Dafne*

Fig. 528 — Raccolta Johnson, di Filadelfia.
Andrea Schiavone: *Pastore col gregge.*

di Vienna, e più ancora la turbinosa *Epifania* (fig. 529), della Pinacoteca Ambrosiana a Milano, dove Andrea Meldolla[1] s'accosta al momento parmigianinesco d'Jacopo Bassano, con impeto fiammeo suo proprio, sono i più chiari esempi di atteggiamento barocco nell'arte facile, piacente, manierata e leggiera del Dal-

Fig. 529 — Galleria Ambrosiana di Milano.
Andrea Schiavone: *Adorazione dei Magi.*

mata, e anche esempi tra i massimi della sua disinvolta abilità. La grande colonna tortile par simboleggiare, nel quadro dell'*Epifania*, il movimento delle persone, dei drappi, dei cavalli, ser-

---

Catalogo delle opere di Andrea Meldolla detto lo Schiavone:

Amburgo, Console Weber (Collezione già del), 107: *Trionfo.*
Amiens, Galleria (241): *Calisto.*
Cassel, Kgl. Gemäldegalerie (455-456): Due fronti di cassone con *Storie di Psiche.*
Chatsworth, Duke of Devonshire: *Predica del Battista.*
— — *Gli Sponsali di Cupido e Psiche.*

peggianti e ritorti. Tutto il gruppo a destra, culminante nel focoso destriero bianco, si snoda in volute fulminee. Criniere di cavalli, cinture di corpi umani, pieghe di drappi, chiome, tutto fiammeggia, tutto guizza verso il fiammeo cielo. L'effervescenza, che di consueto anima le sue superfici, si accompagna a una scat-

---

Dresda, Galleria (274): *Pietà.*
— — (475): *Santa Conversazione.*
Dublino, National Gallery: Due fronti di cassone di soggetto mitologico.
Filadelfia, Raccolta Johnson (già): *Pastore che suona il flauto seguito dal gregge.*
Firenze, Uffizi (588): *Adorazione di pastori.*
— Pitti (69): *Ritratto d'uomo.*
— Casa d'Arte Ventura: *Ritratto d'uomo* (già del Lidach).
— — (170): *Adamo ed Eva.*
Genova, Raccolta Raggio: *David che atterra Golia.*
Glasgow, Art Gallery (906): *Davide con la testa di Golia.*
Hamptoncourt, Palazzo Reale (184): *Cristo davanti a Pilato.*
— — (412): *Cristo condotto a Pilato.*
— — (133): *Storia di Giacobbe.*
— — (139): Altra *Storia di Giacobbe.*
— — (198): *Il Giudizio di Mida.*
— — (42): *Ritratto di gentiluomo.*
— — (41): *Tobia e l'Angelo.*
— — (39): *Scena mitologica* in un vasto paese.
— — (400): *Testa d'uomo.*
Hermannstadt, Raccolta Bruckenthal: *Sposalizio di S. Caterina.*
Leningrado, Eremitage: *Giove e Antiope.*
Londra, Charles Butler: *Mito di Giasone.*
— Lord Brownlow: *S. Caterina.*
— Bridgwater House: *Cristo innanzi a Pilato.*
— — *Ultima Cena.*
— — *Matrimonio di S. Caterina.*
Marsiglia, Museo: *Giuditta.*
Milano, Museo del Castello (124-126): *Storie di Esther.*
— — *Galatea.*
— — *Diana e Atteone.*
— Galleria Ambrosiana: *Adorazione dei Magi.*
Napoli, Pinacoteca: *Cristo davanti a Erode.*
Oxford, Christ Church (220): *Diana e Atteone.*
— — (219): *Apollo e Pan.*
Parigi, Louvre (1524): *Il Battista.*
— — (1582): *Ecce Homo.*
— — *Sacra Famiglia.*
Parma, Pinacoteca (368): *Deucalione e Pirra.*
Richmond, Collezione Cook: Fronte di cassone con scene mitologiche del *Mito di Lara.*
— — *Susanna.*
— — *Adamo ed Eva cacciati dal Paradiso.*
Roma, Galleria Corsini: *Sansone e Dalila* (fronte di cassone).
Torino, Pinacoteca (561): *Sacrificio dei Greci in Aulide.*
— — (562): *Il Giudizio di Paride.*
— — (569): *La Presa di Troia.*
— — (570): *Il Rapimento di Elena* (cassone).

tante elasticità di fibre in questa vertiginosa opera dello Schiavone, improvvisatore facile e giocondo, poeta estemporaneo, che, sopra un motivo generalmente raccolto da opere altrui, compone di getto rime d'arcade o bacchici ditirambi, non sempre curando la perfetta misura.

Venezia, R. Galleria (713): *Deucalione e Pirra* (fronte di cassone).
— — (714): *Il Giudizio di Mida* (fronte di cassone).
— — (324): *La Circoncisione.*
— — (271): *Cristo innanzi a Pilato.*
— — (330): *S. Giovanni nel deserto.*
— — (335-337, 341): Quattro fronti di cassone con la *Favola di Psiche.*
— S. Giovanni in Bragora: *Cristo e la Veronica sulla via del Calvario.*
— Libreria del Sansovino: Tre tondi decorativi di soffitto.
— Galleria Giovanelli: *Ebbrezza di Noè.*
— S. Sebastiano, Altare a sinistra: *Cristo sulla via di Emaus.*
— — — *Adorazione dei pastori.*
— — Sagrestia: *Il Sogno di Giacobbe e La lotta di Giacobbe con l'Angelo* (fig. 494).
— Chiesa del Carmine: *La Presentazione al Tempio.*
— Pinacoteca Querini Stampalia: *Conversione di S. Paolo.*
— Chiesa del Carmine: Sei pannelli dipinti sul prospetto dell'organo.
— S. Giacomo dell'Orio: *Cristo ad Emaus.*
Verona, Museo di Castelvecchio: Quattro tavolette di fronte di cassone tra cui: *Il Giudizio di Salomone* e *Le Nozze di Cana.*
— — *Noè ebbro.*
— — *Concerto.*
Vienna, Hofmuseum: *La Natività.*
— — Fronti di cassone: (213): *Morte di Sansone;* (184): *Davide spinge l'Arca della legge in Gerusalemme.*
— — (202): *Apollo e Dafne.*
— — (204): *Apollo e Amore.*
— — (158): *Nascita di Giove.*
— — (160): *Annuncio della nascita di Giove.*
— — (185). *Donna* (allegoria).
— — (194): Altra *Donna* allegorica.
— — (261): *Adorazione dei pastori.*
— — (331): *Muzio Scevola.*
— — (151): *Venere e Adone.*
— — (153): *Venere e Marte.*
— — (147): Ritratto di vecchio, *Autoritratto* dello Schiavone.
— — (146): *Cristo davanti a Caifa.*
— — *L'Arcangelo e Tobiolo.*
— — (149): *Santa Conversazione.*
— — *Enea e Didone.*
— — (148): *Curio Dentato.*
— — (190): *Scipione Africano.*
— — (168): *Diana e Atteone* (da Tiziano).
— Collezione Auspitz: *Apollo e Diana.*
— — *Ritratto di Gentiluomo.*
— Casa d'Arte Arnot: Ritratto di *Senatore veneziano.*
Vicenza, Museo Civico: *Madonna e Bambino.*

VI.

PAOLO CALIARI, DETTO PAOLO VERONESE

PROSPETTO CRONOLOGICO DELLA VITA E DELL'OPERA DI PAOLO VERONESE: Bibliografia. L'Opera: Paolo entra sin dalle prime pitture nel suo regno di colore, con una personalità formata e sicura, nonostante le influenze del Parmigianino e di Giulio Romano, palesi nei frammenti di Villa Soranzo, datati 1551. — La stessa data si legge nel più antico Ritratto del Veronese, già nella Raccolta Holford a Londra. — Lo slancio verso la ricchezza cromatica, trattenuto dal Ritratto, riappare nella tela delle "Tentazioni di Sant'Antonio" al Museo di Caen, dipinta nel 1552 con qualche ricordo tizianesco, e nelle pitture a questa simili per le Sale dei Dieci, della Bussola e dei Tre Capi in Palazzo Ducale a Venezia, culminanti con la grande creazione di San Marco che incorona le tre Virtù Teologali, ora nel Museo del Louvre, prima opera ove squillino le luci di Paolo in tutta la purezza del loro timbro argentino. — Affinità compositive e divergenze di visione pittorica tra la pala tizianesca di Ca' Pesaro e la pala del Veronese in San Francesco delle Vigne. — Intonazione dorata, ingrandimenti formali alla Giulio Romano, reminiscenze tipologiche dal Correggio nell' "Incoronazione„ (a. 1555) e nei Quattro Evangelisti della sagrestia di San Sebastiano a Venezia; incertezze di un momento di transizione fra le primitive ricerche di eleganze formali e la composizione sfaccettata, di lontana origine michelangiolesca, che diverrà per il Veronese strumento a più intensi sfavillii cromatici. — Punto d'arrivo di queste nuove ricerche: le pitture del soffitto di San Sebastiano, ove la composizione angolare delle masse e la nuova impressionistica libertà del tocco ci mostrano il Veronese nella pienezza del suo genio di coloritore. — Nel Ritratto di Pace Guarienti non si rispecchia così pienamente la grandezza del genio di Paolo, non più libero come nel campo decorativo; e neppure nel bel Ritratto di donna e bambino al Louvre, mentre riappare nelle composizioni sacre e allegoriche, quali la "Cena in casa del Fariseo" a Torino, la "Sacra Famiglia„ di San Francesco delle Vigne, i tondi della Libreria Marciana, la gran pala di San Zaccaria, e soprattutto la preziosa anconetta del Louvre e la "Vergine col Bimbo e Santa Caterina" agli Uffizî, finchè d'un balzo raggiunge il suo culmine con la decorazione pittorica di Villa Barbaro a Masèr, dove il genio del Veronese trova la sua più audace e trionfale espressione nel grido cromatico ottenuto con la libertà improvvisatrice del tocco e il contrasto fra tinte calde e morbide e le acute fondamentali tonalità argentine: anche il carattere della decorazione, animato da frequenti motivi illusionistici, è nuovo nel mondo di Venezia cinquecentesca. — Ritratti contemporanei alle pitture della Villa Barbaro: l'effigie dello stesso Barbaro nella Galleria Pitti, un'effigie di Gentiluomo ignoto nella Galleria di Dresda, i ritratti del Conte Porto col Figlio nella Casa d'Arte Contini a Roma e della Contessa Porto (?) con la Bambina nella Raccolta Walters a Baltimora. — Il Veronese inizia le sue traduzioni della contemporanea vita veneziana in spettacoli di sfarzo e di festa con la gran tela raffigurante "Alessandro e la famiglia di Dario" nella Galleria Nazionale di Londra, e riflette la serenità del suo spirito attratto dallo sfavillio delle gemme e delle sete screziate anche nelle pitture sacre del coro di San Sebastiano a Venezia, e nella gran pala del "Mar-

tirio di San Giorgio" a Verona. — Eccezione rarissima in quest'arte trasportata solo verso la gioia del colore vibrante e puro, la piccola "Crocefissione" del Louvre, pervasa da un senso profondo di umana emozione, di spirituale delicatezza. — Nell'accordo sottile tra un'atmosfera verde subacquea e un'espressione di meditativa incertezza, ancora tocca delicate sfumature spirituali l'arte del Veronese nel Ritratto di Gentiluomo in Palazzo Colonna a Roma, che per luministiche ricerche e aristocratica sobrietà d'intonazione s'accosta alla "Madonna di San Polo" a Verona. — Pieno abbandono al colore, letizia di tinte ridenti e chiare, di superfici limpide e brillanti, nello "Sposalizio di Santa Caterina" della Galleria di Venezia, e nel "Riposo sulla via dell'Egitto" a Sarasota nella Florida. — Una collana di capolavori nella Galleria di Dresda, dai delicati accordi argentini della "Famiglia Cuccina davanti alla Vergine", all'oltranza cromatica dell'"Adorazione de' Magi" e della "Cena per le nozze di Cana". — Affinità del "Miracolo di San Barnaba" nella Galleria di Rouen col quadro della famiglia Cuccina. — Culmine di questo periodo d'ebbrezza cromatica, successivo alla decorazione di Villa Barbaro, la figura di "San Menna" nel trittico di Modena. — Si attenua alquanto la gran forza del colore nel "Martirio di San Genesio" al Prado e nel "Centurione davanti a Cristo" della stessa Galleria, riflessi indeboliti delle opere di Dresda e di Modena. — Altra manifestazione di delicata spiritualità nell'arte del Veronese: la "Visione di Sant'Elena" a Londra, visione di dolore e di pace creata in un istante di puro smarrimento contemplativo. — Nei quadri allegorici della Galleria Nazionale di Londra ("Scorno", "Rispetto", "Infedeltà", "Felice Unione"), il Veronese attenua le sfaccettature e i conseguenti sfavillii, per ottener forme più soffici e accordare ad esse lo splendore diffuso e madido delle carni e delle stoffe; dipinge con una scioltezza, una morbidezza di pennello ignota alle magnifiche improvvisazioni di Villa Barbaro. — Sintomi di decadenza nel "Martirio di Sant'Afra" a Brescia. — Opere tipiche del Veronese per il loro carattere di pompa e di festa: i Cenacoli, e cioè la "Cena di San Gregorio" nel Santuario di Monte Berico, la "Cena in casa del Fariseo" al Louvre, la "Cena in casa di Levi" nella Galleria di Venezia. — Accenni manieristici nel "Martirio di Santa Giustina" a Padova; ricerche di luminismo tintorettesco nell'"Assunta" della Galleria di Venezia, opera di collaborazione, e nella fulgida "Assunta" del Museo di Dijon, attribuita al Tintoretto. — Ultimo e pieno trionfo del colore veronesiano nelle pitture della Sala del Collegio in Palazzo Ducale a Venezia. — Preludio allo spirito della decorazione settecentesca, a Tiepolo, Watteau e Boucher: il "Ratto d'Europa", nella Sala dell'Anticollegio. — Ricerca d'effetti di grandiosità monumentale nel "Sant'Antonio in cattedra" della Galleria di Brera; riflesso dello splendore cromatico spiegato dal Veronese con le pitture della Sala del Collegio, nell'allegoria di "Venezia che riceve tributi da Cerere", frammento di soffitto nella Galleria veneziana. Le pitture delle Sale del Collegio e dell'Anticollegio, come l'allegoria della Pinacoteca di Venezia, sono l'ultima espressione caratteristica e piena del genio veronesiano. La contaminazione con l'arte del Tintoretto, già notata in altre opere, continua e s'accentua nei sette frammenti della decorazione di San Nicoletto de' Frari; lo splendore cromatico s'attenua come per stanchezza, e l'enfasi degli atteggiamenti s'accentua nell'"Annunciazione" della R. Galleria di Venezia; tende ad appassire la freschezza del colore veronesiano nei due quadri del Louvre: "Esther davanti ad Assuero" e "Susanna al bagno". — La decadenza precipita, aiutata da una sempre più estesa collaborazione, nella pala della chiesa di San Giuliano a Rimini, nell'"Adorazione dei Pastori" del monastero di San Giuseppe a Venezia, nella

"Difesa„ e nella "Conquista di Smirne" a Palazzo Ducale; anche nel "Trionfo di Venezia", macchina gigantesca costruita da Paolo, manierista di se stesso, sul finir della vita. — Considerazioni generali sull'educazione e sulle caratteristiche fondamentali dell'arte di Paolo. — Catalogo delle opere.

Notizie.

1528 — Data della nascita di Paolo Veronese.

Dall'Anagrafe di Verona si traggono i seguenti dati sulla famiglia del pittore:

Paolo è figlio dello spezzapreda Gabriele e di Caterina.

Gabriele, a sua volta, nato nel 1497 e morto a Verona fra il 1553 e il 1555, era figlio di un Piero di Gabriele, esso pure spezzapreda, il quale proveniva da Como ed era a Verona dal 1502.

Fra i numerosi fratelli di Paolo meritano d'essere ricordati Francesco (o anche Zuanfrancesco), nato circa il 1520, spezzapreda come il padre, che si trova ancora vivente e operante a Verona in un documento del 1557; Antonio, di quattro anni più giovane di Francesco, dai documenti detto di professione *rechamador*; infine Benedetto, più giovane di Paolo, che gli fu attivissimo collaboratore, pittore lui stesso di qualche fama.

Come spesso accade, la parte più lacunosa e oscura nella vita di Paolo è il periodo dell'infanzia e della prima giovinezza. Le discussioni incominciano sulla determinazione dell'anno in cui il pittore vide la luce, poichè più non ci è conservato l'atto di nascita. Tuttavia una concomitanza di ragioni documentali induce a creder sicura la data del 1528.

Le ragioni favorevoli a questa data sono numerose:

1ª Il Necrologio dell'Ufficio sanitario di Venezia dice che Paolo morì il 19 aprile 1588, all'età di 60 anni.

2ª Nell'Anagrafe di Verona (sezione di San Paolo), sotto la data del 22 giugno 1529, sono nominati: Piero « spezzapreda a. 50, Lucia sua m. 47, Gabriel fiolo 25 (??), Catharina sua m. 30, Margharita 11, Zuanfrancesco 9, Antonio 7, Laura 6, Paulo 1, fioli ». È vero che in documenti successivi dell'Ana-

grafe le età rispettive dei padri e dei figli sono un po' cambiate, ma ad ogni modo dal primo documento è dimostrato che Gabriele spezzapreda aveva già un figlio, Paolo, d'anni 1.

3ª In un altro documento dell'Anagrafe di Verona (sezione di Santa Cecilia), un Paolo è nominato come « discipulus seu garzonus » di Antonio Badile, sotto la data 2 maggio 1541. Quivi egli è detto di quattordici anni. Sebbene non sia provata l'identità dei due Paolo, tuttavia, sapendo per deduzioni stilistiche certe che il Veronese fu scolaro di Badile, è presumibile si tratti in questo documento di Paolo Caliari. Ed è questa una prova probabile che viene ad aggiungersi alle altre certe.[1]

Dunque, intorno ai primi anni di Paolo Veronese, può dirsi che egli nacque a Verona nel 1528 dallo spezzapreda Gabriele di origine lombarda e da una Caterina, e che incominciò a studiare alla bottega di Antonio Badile. La prima data riferentesi alla sua attività di pittore risale al

1551 — Egli eseguisce in quest'anno gli affreschi di Villa Soranzo presso Castelfranco, in collaborazione con lo Zelotti. Chi gli fece ottenere quest'incarico fu, secondo il Ridolfi, l'architetto Sanmicheli. La data è iscritta sopra un frammento che conservasi alla Pinacoteca Manfrediana (Seminario di Venezia).

1552 — Probabilmente Paolo, con lo Zelotti e col Brusasorzi, decora a fresco il palazzo di Giuseppe Porto a Vicenza, finito in quell'anno. E con ogni verosimiglianza nella stessa epoca, insieme con Zelotti e Fasolo, lavora ad affrescare la Villa Porto a Thiene, opera ricordata dal Vasari.

1552 — Paolo Veronese, Paolo Farinati, Domenico Brusasorzi e Battista del Moro ricevono dal Cardinale Ercole Gonzaga l'incarico di dipingere un quadro ciascuno per ornarne gli altari delle cappelle nel Duomo di Mantova, da poco rifatto

---

[1] Per una più larga discussione intorno alla data di nascita di Paolo Veronese cfr. Biadego, *Intorno a Paolo Veronese*, in *Atti del R. Istituto Veneto* (serie 7ª, X, pag. 99).

su progetto di Giulio Romano. Paolo Veronese eseguisce la *Tentazione di S. Antonio* che, asportata dai Francesi nel 1797, trovasi ora al Museo di Caen.

1553, marzo 11 — I quattro artisti suddetti scrivono al Cardinale Gonzaga per sollecitare il ritiro e il pagamento delle loro opere.

1553-4 — Paolo, in collaborazione con Zelotti e Ponchino, eseguisce i soffitti delle tre Sale del Consiglio dei Dieci a Palazzo Ducale. Non si conservano documenti, ma le incorniciature dei soffitti recano le armi dei Dogi Francesco Donato († 1553) e Marcantonio Trevisan, morto, dopo breve regno, nel 1554.

1555, gennaio 14 — Vincenzo Zeno dichiara che in una delle sue case nella parrocchia dei SS. Apostoli abita PaoloVeronese e che gli paga 32 ducati di pigione all'anno.

1555, giugno 3 — Paolo Veronese si obbliga, con un patto concluso nella villa di Francesco Pisani, a dipingere una *Trasfigurazione* per l'altar maggiore della Chiesa Parrocchiale di Montagnana e promette di consegnarla finita per il Natale. Il quadro trovasi ancor oggi ov'era in antico, ed è una delle poche opere firmate di Paolo.

1555, dicembre 1 — Finita appena la decorazione della sagrestia, Paolo riceve l'incarico di ornar di pitture il soffitto della chiesa.

1555 — Riceve dai monaci di San Sebastiano l'incarico di eseguire il soffitto della sagrestia di questa chiesa. La data del compimento si legge ancora in uno dei tondi con putti: « 23-XI-1555 ».

1556, agosto-settembre — Paolo Veronese riceve l'incarico di eseguire tre tondi per la Libreria del Sansovino. Il medesimo incarico vien dato ad altri sei artisti: Zelotti, Schiavone, Salviati, Giovanni Del Mio, Franco e Giulio Licinio.

1556, settembre 24 — Paolo Veronese riceve il primo pagamento per il lavoro sopraddetto.

1556, ottobre 31 — Gli vengono pagate le ultime rimanenze per il soffitto di San Sebastiano.

1556 — Eseguisce il *Ritratto di Pace Guarienti* (la data è iscritta sul quadro).

1557, febbraio 10 — Avviene il saldo dei pagamenti per i tre tondi della Libreria.

1557, circa — Il Veronese orna d'affreschi il Palazzo Trevisan a Murano, in collaborazione con lo Zelotti. È questa l'ultima volta in cui ci è dato constatare la collaborazione dei due pittori.

1558, marzo 31 e ottobre 8 — Paolo riceve pagamenti dai monaci di San Sebastiano, probabilmente per gli affreschi da lui eseguiti sulle pareti della navata e sul coro della chiesa.

1558, ottobre 26 — Il falegname Domenego si obbliga a rimanere fedele al progetto di Paolo nel lavorar l'organo di San Sebastiano.

1559, gennaio 29 — Il tagliapietra Salvatore s'impegna di eseguire l'altar maggiore di S. Sebastiano su disegno del Veronese.

1560, marzo 1 — Paolo riceve ancora un pagamento per la Libreria del Sansovino (è probabile che si tratti dei due *Filosofi*, da lui eseguiti per la medesima).

1560, aprile 1 — Paolo riceve il saldo dei pagamenti per le pitture dell'organo di San Sebastiano.

1560 — In tale anno, secondo il Ridolfi, il Veronese andò a Roma con il Procuratore Girolamo Grimani.

? — Poco dopo il 1560 egli eseguisce il grande ciclo d'affreschi in Villa Masèr.

1562, gennaio 7 — Il Veronese, il Tintoretto e Orazio Vecellio ricevono l'incarico di dipingere una tela ciascuno per la Sala del Maggior Consiglio. Le opere andaron distrutte nell'incendio del 1577.

1562, giugno 6 — I monaci di San Giorgio Maggiore commettono a Paolo una tela rappresentante le *Nozze di Cana*, per il loro refettorio.

1562 — Paolo eseguisce per San Benedetto di Polirone tre quadri, ora perduti.

1562 — Riceve l'incarico di dipingere una pala per la chiesa di San Zaccaria (ora all'Accademia di Venezia, n. 37) da Francesco Bonaldo, in memoria del padre Gerolamo e del figlio Giovanni, mortigli ambedue l'anno prima.

1563, ottobre 6 — Il Veronese consegna compiuta la tela suddetta.

1563 — Dagli *Atti della Fabbriceria di S. Marco* appare che Paolo, Tiziano, il Pistoia, lo Schiavone e il Tintoretto fan parte di una Commissione incaricata d'esaminare i musaici dei fratelli Bianchini.

1564, novembre 20 — Paolo Veronese riceve il pagamento di due lunette da lui eseguite per la Corte della Procuratia, ora perdute.

1565, gennaio 18 — Dalle notifiche del sestiere di Cannaregio risulta che « Paulo pitor Veronese » abita a San Felice, nella casa di Vincenzo Morosini e che « de fito pagia duc. 60 ».

1565, aprile 6 — Paolo Veronese riceve un altro pagamento per le lunette della Corte delle Procuratie.

1565 — Eseguisce due cartoni per i mosaici di San Marco.

1565 — Eseguisce i tre quadri del coro di San Sebastiano.

1566, aprile — A Verona sposa Elena, figlia del suo maestro Badile.

1567 — Eseguisce il *Battesimo nel Giordano* per la chiesa abbaziale di S. Giovanni in Latisana.

1568 — Gli nasce il figlio Gabriele.

1570 — Gli nasce il figlio Carlo.

1570 — Gli vien dato l'incarico di eseguire per il refettorio di San Sebastiano la *Cena in Casa del Fariseo.*

1572 — Dipinge il *Banchetto di San Gregorio Magno* per il Santuario di Monte Berico.

1573 (prima del) — Eseguisce il *Convito in Casa di Simone Fariseo* per i Padri Serviti. La data *ante-quam* si deduce dal fatto che il quadro è citato nelle carte del processo dell'Inquisizione del 1573.

1573 — Eseguisce per il refettorio dei Frati dei SS. Giovanni e Paolo la *Cena in casa di Levi,* ora all'Accademia di Venezia, che porta la data 20-IV-1573. Tale quadro gli causa un processo da parte dell'Inquisizione, il cui incartamento è ancora conservato nell'Archivio di Venezia, interessantissimo per le risposte del pittore all'Inquisitore, come può vedersi da alcune battute qui trascritte:

(Gli incartamenti del processo sono conservati nell'Archivio di Stato di Venezia. E sono riprodotti dall'Yriarte: *Vie des patriciens à Venise*):

« Die Sabbati 18 Mensis Julii 1573
Constitus in Sancti Officio coram Sacro Tribunali.

Ei dictum (l'Inquisitore): In questa *Cena,* che havete fatto in S. Giov. Paulo che significa la pittura di colui che li esse il sangue dal naso?

Respondit (Paolo): L'ho fatto per un servo, che, per qualche accidente, li possa esser venuto il sangue del naso.

E. D.: Che significa quelli armati alla Thodesca vestiti con una la(m)barda per uno in mano?

R.: El fa bisogno che dica qui vinti parole!

E. D.: Ch'el dica.

R.: Nui pittori si pigliamo la licentia che si pigliano i poeti et i matti, et ho fatto quelli dui alabardieri, l'uno che beve, et l'altro che magna presso una scala morta, i quali sono messi là, che possino far qualche officio parendomi conveniente ch'el patron della casa che era grande e richo, secondo che mi è stato detto, dovesse haver tal servitori.

E. D.: Quel vestito da buffon con il papagalo in pugno, a che effetto l'havete depento in quel telaro?

R.: Per ornamento, come si fa.

E. D.: Alla tavola del Signor, chi vi sono?

R.: Li Dodici Apostoli.

E. D.: Che effetto fa S. Pietro che è il 1°?

R.: El squarta l'agnelo per darlo all'altro capo della Tola.

E. D.: Che effetto fa l'altro che l'è appresso?

R.: L'ha un piato per ricever quel che li dà S. Pietro.

E. D.: Dite l'effetto che fa l'altro che è appresso a questo.

R.: L'è un che ha un piron, che si cura i denti.

E. D.: Chi credete voi veramente che si ritrovasse in quella Cena?

R.: Credo che si trovassero Cristo con li suoi Apostoli, *ma se nel quadro li avanza spacio io l'adorno di figure, secondo le inventioni.*

E. D.: Se da alcuna persona vi è stato commesso che voi dipingeste in quel quadro thodeschi et buffoni e simili cose.

R.: Signori, no. Ma la commissione fu di ornar il quadro secondo mi paresse, il quale è grande e capace di molte figure, si come a me pareva.

E. D.: Se gli ornamenti che lui pittore è solito fare dintorno le pitture o quadri è solito di fare convenienti e proporzionati alla materia e figure principali, o veramente a bene placito, secondo che li viene in fantasia senza alcuna discrettione e giuditio.

R.: Io fazzo le pitture con quella consideratione che è conveniente, che il mio intelletto può capire.

Interrogatus se li par conveniente che alla Cena ultima del Signore si convenga dipingere buffoni ubriachi thodeschi et simili scurrilità.

R.: Signori no.

Interrogatus: Non sapete voi che in Alemagna et altri lochi infetti di heresia sogliono con le pitture diverse e piene di scurrilità et simili inventioni dilegiare vituperare e far scherno delle cose della S. Chiesa Cattolica per insegnar mala dottrina alle genti idiote ed ignoranti.

R.: Signori sì che l'è male, ma perchè tornerò anchora a quel che ho ditto, che ho obbligo di seguir quel che han fatto li miei maggiori.

E. D.: Che hanno fatto i vostri maggiori? Hanno fatto forse cosa simile?

R.: Michel Agnolo in Roma, dentro la Cappella Pontifical, vi ha depento il N. S. Jesu Christo, la S.ma Madre et S. Zuane, S. Pietro et la Corte Celeste, le quali tutte sono fatte nude, dalla Vergine Maria in poi, con atti diversi, con poca reverentia.

E. D.: Non sapete voi che depengendo il Giuditio Universale, nel quale non si presume vestiti, o simili cose, non occorrea dipinger veste, et in quelle figure non vi è cosa se non de spirito, non vi sono buffoni nè cene nè arme, nè simili buffonerie? Et se li pare per questo o per qualunque altro esempio di far bene di haver dipinto quadro in quel modo che sta, et se si vol defender chel quadro sta bene et condecentemente.

R.: Sig. Illmo no, che non lo voglio defendere, ma pensava di far bene. Et che non ho considerato tante cose, pensando di non far disordine sommo, tanto più che quelle figure di buffoni sono di fuora del luogo dove è il N. Signore ».

Dopo di che Paolo Veronese è condannato a correggere a sue spese la pittura entro tre mesi.

1573 — Dipinge l'*Adorazione de' Magi* per la chiesa di San Silvestro (opera datata, di collaborazione, ora alla National Gallery di Londra).

1575, marzo 30 — Paolo e il fratello Benedetto si trovano a lavorare a Padova, ed eseguiscono il *Martirio di Santa Giustina* appunto durante tale dimora.

1575 — Paolo viene incaricato di decorar il soffitto della Sala del Collegio, distrutta l'anno prima da un incendio.

1575-77 — Riceve ripetutamente pagamenti per il lavoro suddetto.

1576 — Dipinge il *Ratto d'Europa* per Jacopo Contarini.

1578, aprile 7 — In una lettera fa allusione a certi ritratti eseguiti in collaborazione con Benedetto.

1578, luglio 26 — Paolo valuta insieme con Palma il Giovane i quattro quadri mitologici del Tintoretto nell'Anticollegio.

1578 — Riceve l'incarico di eseguir tele per la Sala del Maggior Consiglio, distrutta da un incendio nel 1577, e vi dipinge negli anni successivi il *Trionfo di Venezia* e le *Battaglie di Smirne e di Scutari.*

1581, circa — Acquista una casa e qualche podere a Sant'Angelo di Treviso.

1581 (intorno al) — Eseguisce l'*Annunciazione* della Scuola dei Mercanti (ora all'Accademia di Venezia, n. 260), e la pala dell'altar maggiore di San Luca.

1584, marzo 26 — Viene incaricato di eseguire due quadri di altare (ancora esistenti) per San Giovanni Xenodochio.

1584, giugno 1 — Paolo Veronese scrive a Francesco Soranzo, ringraziandolo di quanto ha fatto per lui e raccomandandogli i suoi affari.

1588, aprile 19 — Muore a Venezia ed è sepolto in San Sebastiano.

* * *

Pochi artisti si presentano nelle prime opere con uno stile così svolto e sicuro come Paolo Veronese,[1] discepolo nel 1541 di Antonio Badile e nel 1551 autore degli affreschi di Villa Soranzo, di cui rimangono rari frammenti nella sagrestia di San Liberale a Castelfranco e nella galleria del Seminario a Venezia. Un'eco delle eleganze del Parmigianino ripercuote l'immagine oblunga della *Temperanza* (fig. 530) seduta in tensione obliqua, con un adorno vaso tra le mani, che par uscito dalla bottega di Alessandro Vittoria. Un panneggio annodato

---

[1] Bibliografia su Paolo Veronese: Guisconi (Anselmo) (probabilmente pseudonimo di Francesco Sansovino), *Tutte le cose notabili, ecc.*, in Venezia, 1556; Vasari, ed. Milanesi, tomo VI: 1° *Vita di Michele Sanmicheli*, pag. 369 - 2° *Vita di B. Garofolo e G. da Carpi*, pag. 489 - 3° *Vita di Battista Franco*, pag. 588; Palladio, *Architettura*, libro II, Venezia, 1570; Sorte (Cristoforo), *Osservazioni sulla pittura* ecc., Venezia, 1580; Sansovino (Francesco), *Venezia città nobilissima e singolare, descritta*, Venezia, 1580; Borghini (R.), *Il riposo*, libro IV, pagg. 561-3, Firenze, 1564 (gli dà a maestro Antonio Badile « suo zio » e dice: « Trovasi oggi Paolo d'anni 52... »). Elenco di opere senza commenti); Ridolfi (C.), *Le meraviglie dell'arte*, 1648 (confronta anche l'edizione annotata da von Hadeln, Berlino, 1914); Boschini, *La carta del navegar pittoresco*, Venezia, 1660; Boschini, *Le ricche miniere della pittura veneziana*, Venezia, 1674; Dal Pozzo (Bartolomeo), *Le vite de' pittori, degli scultori e architetti veronesi*, Verona, 1718, pagg. 77-114 (lo dice nato nel 1532 e discepolo di A. Badile insieme con Zelotti. Nomina le sue opere senza alcun rispetto per la cronologia e ne descrive molte scomparse [p. es.: camera dipinta a fresco a Cuzzano, Palazzo de' Signori Conti Allegri « che tuttavia si conserva assai bene »]); Zanetti, *Varie pitture a fresco de' principali Maestri veneziani*, Venezia, 1760; Zanetti, *Della Pittura veneziana*, 1771; Cicogna (E. A.), *Delle inscrizioni veneziane*, Venezia, 1834 (capitale per tutte le notizie biografiche); Biadego (G.), *Atti del R. Istituto Veneto* (a lui si devono le ricerche nell'Anagrafe di Verona, serie VII, vol. X, p. 99); Gauthier, *Guida dell'amatore al Museo del Louvre;* Zanandreis (Diego), *Le vite dei pittori, scultori e architetti veronesi*, a cura di Giuseppe Biadego, Verona, 1891; Caliari (Pietro), *Paolo Veronese, sua vita e sue opere*, Roma, 1888; Yriarte (Ch.), *Paul Véronèse*, Paris, 1888; Meissner (F. H.), *Veronese*, in *Knackfuss Kuenstler Monographien*, Biclefeld, Leipzig, 1897; Bell (A.), *Paolo Veronese*, Londra, 1905; Gray (Gow. A.), *The Masterpieces of V.*, London, 1908; Fiocco (G.), *Paolo Veronese*, in *Apollo*, Bologna, 1928; *La Villa di Masér in Provincia di Treviso*, Roma, 1903 (vi sono raccolte tutte le testimonianze relative alla villa da Vasari, Palladio, Ridolfi ai lavori del Blanc e dell'Yriarte); Ruskin, *Modern Painters*, G. Allen ed., London, 1911, vol. III, pag. 39; Hadeln, *Nota nel Thieme-Beker* 1911; Idem, *Note al Ridolfi*, ed. Berlino, 1914; Idem, *Veronese und Zelotti*, in *Jahrbuch der pr. Kunsts.*, 1914, XXXV, II-III, pagg. 168 e sgg., e Id., 1915, II, pagg. 97 e sgg.; Idem, *Wann ist P. V. geboren?, Kunstchronik*, 1910-11, pag. 257; Idem, *Beiträge zur Tintoretto Forschungen* (a proposito dei filosofi della Biblioteca del Sansovino), in *Jahrb. Pr. Ksts*, 1911, pag. 25; Idem, *Die Vorgeschichte von Tintorettos Paradies im Dogen Palast* (a proposito del *Paradiso* di P. V. a Lille); Idem, *Paintings by Veronese from the Collection of Kaiser Rudolf the second*, in *Art in America*, I, 1913, pag. 234; Idem, *Drawings by P. V.*, in *Burlington Magazine*, nov. 1925, pag. 298; Idem, *Venezianische Zeichnungen der Spätrenaissance*, Berlin, 1926; Foratti, *Paolo nelle Ville del Veneto*, in *Rassegna d'arte antica e moderna*, 1919; Peraté (André), V. volume de l'*Histoire de l'Art de Michel;* Eva Tea, *Il cromatismo di Paolo Veronese*, in *L'Arte*, 1920, fasc. I-II; In-

Fig. 530 — Castelfranco, Duomo. P. Veronese: *La Temperanza.*

in alto a una colonna, nell'angolo a destra, un secondo vaso ricchissimo impostato alla cornice, nell'angolo a sinistra, controbbilanciano l'atteggiamento arretrante della figura. E i drappi non cadon morbidi come sulle forme tizianesche, o lampeggianti come su quelle del Tintoretto, ma s'aggirano in pieghe incise e tortili, legando com'edera le forme imponenti, con un effetto di lineare stilismo, che è estraneo alla pittura giorgionesca, e ci richiama ancora lontanamente le studiate grafie dei panneggi emiliani. Rispecchiano intenti di pura decorazione le linee architettoniche, il delicato barocco dei vasi e dell'acconciatura muliebre, la sapiente eleganza del panneggio. Ma soprattutto il colore, centro dell'arte veronesiana, dà un primo annuncio della sua rarità preziosa, nelle tinte svanite, verde

---

GERSOL SMOUSE (FLORENCE), in *Gazette des B. A.*, febbraio 1924; HADELN, *Two Portraits by P. V.*, in *Burlington Magazine*, novembre 1924, XLV, pag. 209; COLETTI (LUIGI), *Paesi di Paolo Veronese*, in *Dedalo*, novembre 1925, pag. 375; FIOCCO, *P. V. und Farinati*, in *Jahrbuch der Kstsamml.*, in *Wien i Neue Folge*, Band., I, 1926; INGERSOLL SMOUSE (FLORENCE), *Les « Pietà » du Veronese*, in *Gaz. des B. A.*, luglio-agosto 1926; HADELN, *Some Portraits by Paolo Veronese*, in *Art in America*, vol. XV, ottobre 1927; COLETTI (L.), *La Villa Giacomelli a Masèr*, in *L'illustrazione della Marca Trevisana e delle Dolomiti*, luglio 1927, pag. 9; IDEM, Risposta alla recensione de *L'Arte* (A. M. BRIZIO), gennaio 1928; TEA (EVA), *Il cromatismo di P. V.*, in *L'Arte*, 1920, pag. 59 e segg.; IDEM, *Il ritratto di Pace Guarienti attribuito a P. V.*, in *L'Arte*, 1920, pag. 195 e segg.; IDEM, *Paolo Veronese*, Serie piccole monografie, Alinari, n. 24; BRIZIO (ANNA MARIA) *Note per una definizione critica di Paolo Veronese*, in *L'Arte*, 1926, pag. 213; IDEM, Recensione dello scritto del COLETTI in *Dedalo*, in *L'Arte*, 1927, pag. 282 e seg.; IDEM, *Per il Quarto Centenario della nascita di Paolo Veronese*, II, *Note per una definizione critica dello stile di Paolo Veronese*, in *L'Arte* 1928, fasc. I, pag. 1 e segg.; FORATTI (A.), *P. V. nelle Ville del Veneto*, in *Rassegna d'Arte*, 1919; INGERSOLL SMOUSE (FL.), *L'oeuvre peinte de P. V. en France*, in *Gazette des Beaux Arts*, novembre 1927; BERCHET (A.), *P. V. devant le tribunal du Saint Office*, Orléans 1880; DEJOB, *De l'influence du Concile de Trente sur la littérature et les beaux arts chez les peuples catholiques*, Paris, 1884; LEFORT (PAUL), *La peinture de P. V. au Musée de Madrid*, in *Gazette des B. A.*, 1890; BERENSON (B.), *The Venetians painters of the Renaissance*, London, 1898; MOLMENTI (P.), *La Villa di un Patrizio veneto: La Villa Emo a Fanzolo*, in *Emporium*, 1900, I, pag. 25; IDEM, *Un nuovo quadro di V.* (il ritratto di Antonio Muselli col figlio a Verona), in *Emporium*, 1903, II, 239; SIREN (OSVALD), *Italian Pictures in Sweden*, in *Burlington Mag.*, VI, 1904-05, pag. 69; PATZAK, *Unbekannte Fresken des P. V.*, in *Rep. f. Kstw.*, 1905, pag. 444; FOGOLARI (GINO), *Le portelle d'organo di S. M. dei Miracoli a Venezia*, in *Boll. d'Arte*, 1908, pag. 161; CASSI (GELLIO), *Un celebrato dipinto di P. V. a Latisana*, in *Boll. d'Arte*, 1910, pag. 481; HENARD (ROBERT), *La Villa Emo a Fanzolo*, in *Rev. Art.*, 1911, pag. 204; MOLMENTI (P.), *Il ritratto della « Bella Nani » è del Veronese?* in *Dedalo*, 1921-22; PERKINS (MASON), *Un ritratto sconosciuto di P. V. (La « Bella Nani » del Louvre)*, in *Rassegna d'Arte*, 1914, pag. 25; FRIZZONI (G.), *Opere di pittura veneta lungo la costa meridionale dell'Adriatico, (Cattedrale di Bari)*, in *Bollettino d'Arte*, 1914, pag. 24; SCRINZI (A.). *Un cartone per arazzi di P. V.*, Venezia, *Studi d'Arte e Storia*, vol. I, pagine 263; BORENIUS (T.), in *A group of drawings by P.V.*, in *Burl. Mag.*, febbraio 1921; VENTURI (A.) *Studi dal vero*, 1927; LOUKOMSKY, *Les fresques de Veronèse et de ses étéves*, in *Revue de l'Art*, novembre e dicembre 1927.

Fig. 531 — Castelfranco, Duomo. P. Veronese: *La Giustizia.*
(Fot. Anderson).

smorto, rosa sbiadito, sul fondo di marmi bianco avorio; nel fioco verdemare della veste presso la madreperla del vaso: armonia fievole e delicata in cui risplendono, al tocco magico del pennello, le ciocche gemmate e le punte della corona, i rilievi suntuosi dei vasi.

L'immagine della *Giustizia* (fig. 531) stacca maggiormente dal tono biondo dei marmi che assorbe in sè l'altra figura; e il verde oro del manto e il rosso cupo della veste son grevi come la forma affusata. Ma nei medaglioni (figg. 532-533) con genietti tra nuvole

Fig. 532 — Castelfranco, Duomo, P. Veronese: Medaglione con genietto.

il colore torna a farsi lieve e delicato. Uno dei putti, con una rosa stinta nella mano, un tocco roseo sull'aluccia, ha per sfondo un cielo di sera pallido, tenero, tutto veli di nuvole smorte, azzurricce, rosee; un altro, con un fascio di melagrane, appare in penombra madreperlacea, come traverso un velo d'acqua illuminato dalla luna; un terzo, in ombra diafana, guarda nel vuoto dal ponte argenteo di una nuvola orlata di luce sul cielo crepuscolare. C'è, in questi medaglioni, la grazia capricciosa del Settecento; e il piccolo Cupido, che di slancio scaglia nello spazio una mela (fig. 534), ci trasporta davvero nel secolo di Boucher e di Fragonard. Un altro frammento della decorazione di villa So-

ranzo si vede nella Galleria di Vicenza (fig. 535), parte di un fregio raffigurante, come poi nella Sala dell'Olimpo a Villa Maser, una

Fig. 533 — Castelfranco, Duomo, P. Veronese: Medaglione con genietto.

Fig. 534 — Castelfranco, Duomo, P. Veronese: Medaglione con genietto.

balconata a balaustre. A una di quelle balaustre s'appoggia un piccolo Ercole dalle chiome arruffate, e sembra, così veduto di scorcio, una grande farfalla variopinta fissa tra i fusi argentei.

Anche più liberamente il genio decorativo del Veronese si esprime nel rettangolo del soffitto: *La Fama e il Tempo* (fig. 536), ove, all'inizio della sua vita artistica, egli appare già il precursore

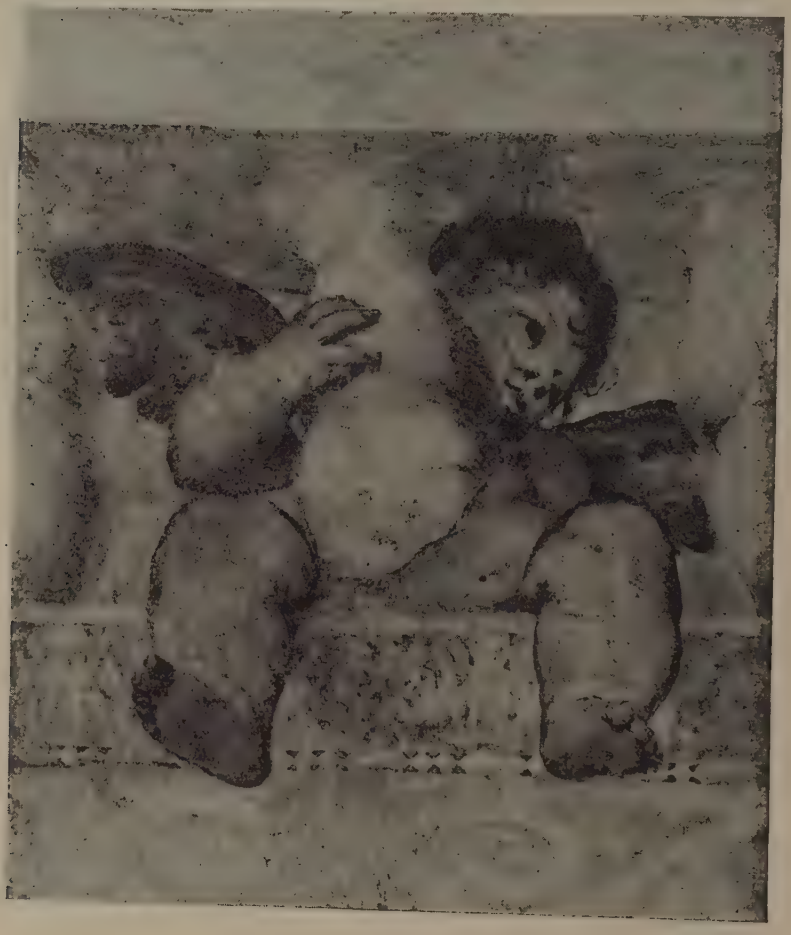


Fig. 535 — Vicenza, Pinacoteca.
P. Veronese: *Putto decorativo* proveniente dalla Villa Soranzo.

di Giambattista Tiepolo e della gloriosa pittura di palazzo del Settecento veneziano. Mentre Tiziano e il Tintoretto chiudono nel campo del quadro il loro vasto mondo drammatico, la pittura di Paolo Veronese, negli affreschi come nelle tele, sembra

Fig. 536 — Castelfranco, Duomo. P. Veronese: *La Fama e il Tempo.*
(Fot Anderson).

sgorgare dalle fastose decorazioni architettoniche del tardo cinquecento veneto, riassumendone tutte le libere fantasie e gli slanci, con un'intensità d'effetti ignota ai marmi e agli stucchi del Vittoria, agli scenari ombrati grandiosi e lievi del Sansovino. Qui non sono che due figure, fra nuvole, eppure l'effetto è travolgente, suntuoso. Il *Tempo*, che par tratto dai colossi di Giulio Romano, affonda nel ripido cammino di nuvole con la turgida mole del corpo e delle ali violacee, mentre il drappo viola argento s'avvolge ai fianchi, in rapide scanalature di colonna tortile. A contrasto con quel peso, la Fama si slancia nell'aria, agile, acuta, come uno squillo; e l'obliqua del corpo pieghevole forma angolo con l'obliqua delle nuvole e del Tempo. La sua veste gialloro, che a tratti s'arrossa, s'intona al biondo acceso della nuvola; nell'ala screziata par che il pittore abbia gettato manciate di gemme. E la linea a zig-zag di corpi e di nuvole traccia una via serpentina al colore limpido, brillante, gioioso.

* * *

La stessa data 1551, inscritta sul frammento d'affresco di Villa Soranzo nella galleria del Seminario a Venezia, si ritrova sulla base di una colonna nel *Ritratto di Francesco Franceschini* (fig. 537), che nella Raccolta Holford portava il nome di Girolamo Romanino. Il colore è quì meno brillante e men biondo che negli affreschi di villa Soranzo; e lo schema ritrattistico trattiene lo slancio della fantasia veronesiana. La posa della figura è ad arco tanto lieve da farla sembrar quasi parallela alla verticale della colonna; e la sua presentazione è chiara, semplice, senza la pompa dei ritratti più tardi; ma il tessuto luminoso delle carni, la filettatura d'oro, come damaschinata nel raso nero della veste, il rosso schietto dei calzoni e delle calze, gli sprizzi argentei della pelliccia sulla spalla e fra le trinciature del mantello nero, l'atteggiamento studiato e cerimonioso della figura, che sembra presentarsi al pubblico da un palchetto o da una porta, pronta a ricevere omaggi, come fra i battenti delle finte porte di Villa Maser, dànno subito la convinzione di essere davanti a un'opera di

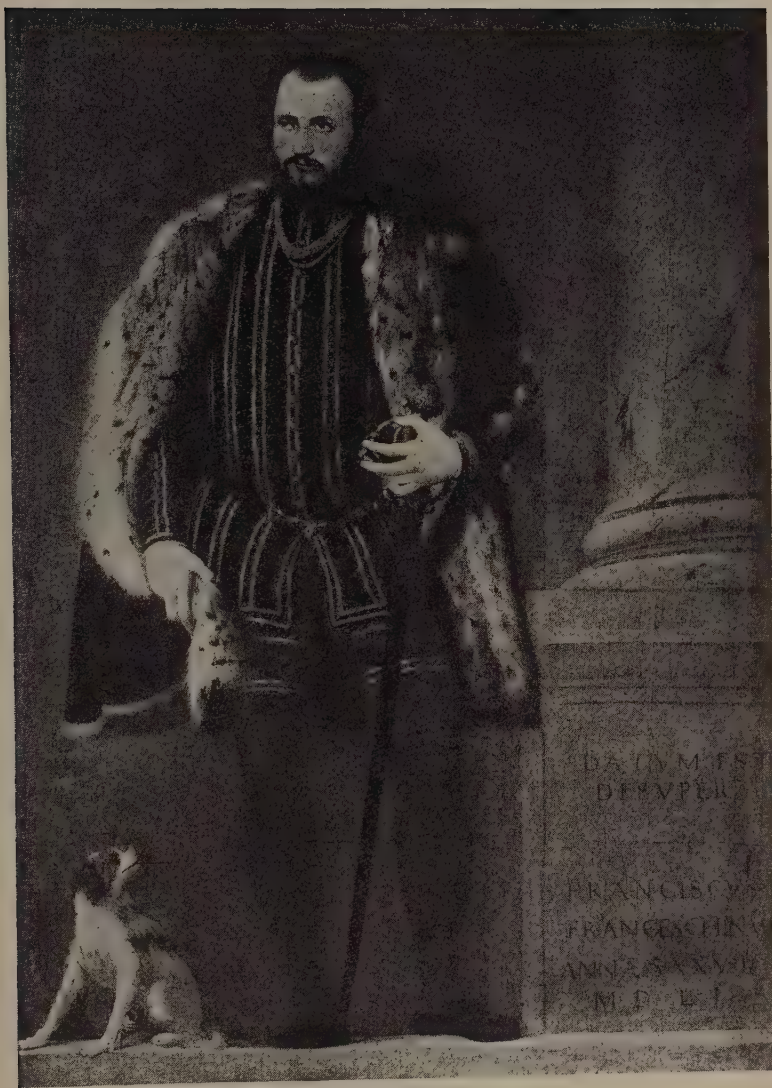


Fig. 537 — Parigi, Casa d'Arte Canessa (già nella Vendita Holford a Londra, 1927).
P. Veronese: *Ritratto di Francesco Franceschini.*

Paolo, al suo primo ritratto. Anche il botoletto petulante e ringhioso, che si volge abbaiando verso il padrone, e le colonne a marezzature, sono note veronesiane, ma soprattutto il brillante umidore che imperla l'immagine del cavaliere e la piccola matassa di seta biondargento del cagnolino.

* * *

L'anno dopo, nel 1552, il Veronese dipinse le *Tentazioni di Sant'Antonio* (fig. 538), ora nel Museo di Caen, ricordando a un tempo il *San Pietro Martire* e *Sansone e il Filisteo* di Tiziano, nella posa che sì ampiamente dispiega il nudo torso del satiro, e lascia la testa ricciuta e il volto bitorzoluto in un'ombra tutta fremiti e bagliori. In un velo di luce tenue colorata, come traverso un diaframma di raggi, appare la cortigiana, che ci ricorda, nella posa di sghembo e nei lineamenti affilati, le immagini muliebri di Villa Soranzo e la *Gioventù* in Palazzo Ducale.

Nel 1553 il Veronese era già a Venezia, e lavorava in Palazzo Ducale, con lo Zelotti e il Ponchino, alla decorazione delle Sale dei Dieci, della Bussola e dei Tre Capi. Nella Sala dei Dieci, oltre *Giunone che distribuisce i doni a Venezia* (fig. 539), opera restituita dal Belgio dopo la guerra, porta sicure impronte della mano di Paolo l'ovale della *Vecchiaia* e della *Gioventù* (fig. 540), richiamo vivissimo alle pitture di Castelfranco, per la massiccia forma del vegliardo seduto, come per la linea obliqua delle figure, che fa angolo con l'obliqua delle nuvole in cielo. Nel trono di marmo alabastrino, il nodoso vegliardo esce con nitido altorilievo dalla sua base di cielo, tesa come telaro di seta azzurrina, senza sfondo, e rievoca, nei lineamenti massicci, nelle membra erculee, le forme giganti di Giulio Romano, intonate però al pittorico barocchismo degli scultori decoratori di ville veneziane, mediante le volute dell'acconciatura, i drappi che s'aggirano a ruota, perfino il prezioso mascherone dei classici calzari, composto di fibre luminose e di fiocchi. La *Gioventù*, china presso il trono, è un vivo immediato ricordo delle figure allegoriche di Castelfranco, ma con un diapason di colore più alto, un più fervido scin-

tillìo di colorati riflessi sulle carni di raso e sui capelli a ciocche brulicanti aggrovigliate. Spalle e testa della giovane donna emer-

Fig. 538 — Caen, Museo. P. Veronese: *Le Tentazioni di Sant'Antonio.* (Fot. Bulloz).

gono sfavillanti dalle stoffe di seta come da una rosa di luce; e nelle ciocche disfatte in fiotti d'oro liquido, nelle trecce sparse

Fig. 539 — Venezia, Palazzo Ducale.
P. Veronese: *Giunone distribuisce i doni a Venezia.*
(Fot. Anderson).

come di fogliette d'oro, nelle dita poggiate sul petto, il tocco di Paolo spiega tutta la sua fioccosa tenerezza. Essa forma l'ap-

Fig. 540 — Venezia, Palazzo Ducale. P. Veronese: *La Vecchiaia e la Gioventù.* (Fot. Anderson).

parato regale di Venezia seduta, sotto la pioggia dei doni di Giunone, nella pittura tornata dal Belgio, ove ancora la posa

trasversa della dea e le oblique vie di nuvole richiamano le composizioni di Castelfranco. Le due immagini, tesa l'una verso l'alto con la testa di scorcio sollevata, china l'altra in un gioco d'ombre e luci simile a quello della *Gioventù* nell'ovato di Palazzo Ducale, si scambiano riflessi, sospese fra terra e cielo. Sprazzi di luce lunare tra veli passeggeri di nuvole s'accendono sul volto e le spalle chine di Era, sulle sue vesti di raso lampeggianti, sul braccio teso e sulle dita sgranate di Venezia: chiari così limpidi, e ombre così trasparenti quali non si trovano in terra veneta, se non nell'arte di Lorenzo Lotto, ma arricchiti qui da tessuti più preziosi, da superfici madide, che meglio accolgono e rifrangon la luce. La gola tesa di Venezia, come quella della *Fama* di Castelfranco, è uno squillo, un anelito di luce; e le trecce diventan rosette di brillanti al tocco del magico pennello, come le borchie gemmate delle fibule della corona; le monete sembran petali sfogliati di una rosa d'oro.

Si ripete, acuendosi, lo scorcio audacissimo delle teste sollevate, nel quadro del Louvre raffigurante *San Marco che incorona le Tre Virtù Teologali* (fig. 541), già nella Sala della Bussola a Palazzo Ducale, dove le figure, alabastri diafani sull'azzurromare del cielo, compongono in basso una cuspidata corona, sollevando e tendendo le braccia, le nivee gole, i veli. Traspaiono le braccia ignude, le teste riverse, le gole ansanti delle Virtù, tese verso il cielo. Il manto verde muschio della Speranza s'arrossa alla luce; dietro la Carità, in rosso, è un angelo nelle cui vesti tornano il verde oro e il rosa; nel manto bianco della Fede, con ombre verdine, brillano minute luci di perla; e innumeri veli d'ombra, diafani come cristallo, s'incrociano sulle carni delicate, sulle vesti seriche, sul velo d'aria che avvolge il braccio nitente della Fede. È una gamma acerba di verdi e di bianchi, d'infinita purezza: limpido e fresco timbro di voci giovanili. Le braccia tese, le gole nivee tese all'affilata carezza della luce, salgono come squilli di tube argentine verso il cielo glauco screziato di nuvole, aperto in valichi luminosi. Le nuvole stesse s'appuntano, si sollevano come marosi, seguendo il ritmo dei magnifici corpi.

* * *

La linea trasversa, prediletta dal Veronese nelle pitture di Villa Soranzo e di Palazzo Ducale, si ritrova nella primitiva

Fig. 541 — Parigi, Louvre.
P. Veronese: *San Marco incorona le Tre Virtù Teologali.*
(Fot. Alinari).

pala di San Francesco delle Vigne (figg. 542-543), ove la Vergine s'innalza sopra un'alta base a scala come la *Madonna* di Ca' Pesaro; e come nel quadro tizianesco i Santi convergono al trono orientato lungo la trasversale del quadro. Ma appunto quest'affinità di schema compositivo mette in risalto le

Fig 542 — Venezia, San Francesco delle Vigne.
P. Veronese: *La Madonna in trono con S. Giuseppe e Santi.*
(Fot. Anderson).

divergenze della visione artistica di Paolo e di Tiziano. Nella pala de' Frari figure e cose son masse d'ombra e luce che s'arrotondano in un'atmosfera velata e ricca, sotto lo spessore di una nuvola e la profondità di un cielo turchino. Varia dal rosso fuoco al bruno il tono dominante del quadro; e la gamma dei colori si

Fig. 543 — Venezia, San Francesco delle Vigne.
P. Veronese: Particolare della pala suddetta.
(Fot. Anderson).

restringe, subordinata all'effetto di luce e d'ombra. Invece nella pala del Veronese pareti e colonne, intagliate con estremo nitor di profili entro blocchi di marmo adamantino, giocano d'angolo sulla parete di cielo screziato; e tutto l'interesse del pittore si volge a crear con l'architettura telari di luce e di penombra adatti al risalto delle sete splendenti, delle carni perlate, o alla suntuosa cupezza di un manto di velluto. Più che in ogni altra

sua opera, qui il Veronese si compiace di crear volumi geometrici, tagliando nel vivo della parete il blocco adamantino di un pilastro e di una colonna tronchi: pago dell'effetto di un raso fiorito di lievi fregi d'oro sopra il trono della Vergine, compone di frammenti architettonici nudi e semplici l'ossatura della scena; ma i volumi sono leggieri, ariosi, in quell'atmosfera limpida che ne incide i limiti precisi e determina il valore delle ombre proiettate dalla sporgenza lieve di un libro, dai tenui aggetti delle cornici, dal tappeto orientale sul piedistallo cristallino del trono.

Incastonate entro la costruzione marmorea, sola determinatrice di spazio, con tanto rigore che la figura di Sant'Antonio Abate, disposta d'angolo, diventi pilastro di sostegno, membro vivente di quell'architettura grande e frammentaria, le immagini, assai più che nella pala dei Frari, appaion vicine al nostro occhio, a fior di superfice, per la vivezza smagliante del colore. In una scala di grigi, profonda, è dipinta la figura del Santo, che nel solenne squadro richiama insieme il Pordenone e Sebastiano del Piombo; e la maestà pensosa dell'aspetto s'accorda alla gamma grave delle tinte e all'imponente struttura. Pittore di ritratti vivacissimi, che affollano le sue composizioni allegoriche e sacre, il Veronese non si rivela mai più sorprendente ritrattista che nel rendere questa calva testa di patriarca, questo sforzo visivo degli occhi sotto il greve spessor delle palpebre.

Santa Caterina, con la gola diafana, i capelli chiari e la corona sparsi di tocchi come gocce di brillanti, e con la veste rosa striata di luci sotto il manto biondo ulivo, trae fulgore dall'ombra del tappeto e del marmo, mentre in un velo d'aria s'intesse la meravigliosa trama del broccato in vetta al trono, e tutta la rarità dei rapporti cromatici di Paolo si rispecchia nel traforo d'ombra del cestello dorato. Come spesso nelle pitture del Veronese, traspare qua e là la tela spigata, che accentua con la superfice scabra il grezzo splendor dei colori. Le pennellate che dan le luci son messe come grumi gemmati sull'ombra del fondo.

* * *

Nella più antica pittura della sagrestia di S. Sebastiano, l'*Incoronazione* (fig. 544), che porta la data del 1555, i volumi delle figure

Fig. 544 — Venezia, San Sebastiano. P. Veronese: *Incoronazione della Vergine.* (Fot. Alinari).

emergon brillanti dal fondo giallo oro, ma nelle pose angolari e nelle dure pieghe si sente ancora lo sforzo. L'Eterno e Cristo

formano nicchia alla Vergine, e gli angioletti apron festanti, sul triplice gruppo, cortine di nuvole. I tipi dolciastri, in una morbida gamma bionda, arieggiano quasi alla maniera correggesca; i colori evanescenti ora spumeggian con riflessi di calce viva, ora si tingono di un roseo acceso, d'aurora.

I *Quattro Evangelisti*, in scorci possenti, trovarono certo modelli d'atletismo nelle pitture di Giulio Romano a Mantova; inferiore tra essi è il *San Luca* (fig. 545) per le tinte cartacee, l'appiattimento legnoso della forma, la scarsa sensibilità alla luce. Meno

Fig. 545 — Venezia, Chiesa di San Sebastiano. P. Veronese: *L'Evangelista Luca*. (Fot. Alinari).

ricco d'effervescenza pittorica dei gruppi di *San Matteo* e di *San Marco* (fig. 546), e anche dell'*Incoronazione* stessa, il gruppo di *San Giovanni con l'aquila* (fig. 547) rivela invece la forza del genio per l'estrema arditezza dello scorcio e il valore di fulcro che il bianco abbagliato della tavoletta di marmo prende nella composizione. La figura ammassata e scoscesa, in ripido pendìo di roccia, è tronca alla base, con effetto fantastico di rapidità di visione. Il colore, sobrio, tende quasi al monocromo; ma il tocco disfà nella luce le pieghe della manica e della veste, con leggerezza fioccosa; incrosta d'oro gli scabri artigli dell'aquila; dissolve e ricompone le fronde della pianticella brulicanti sul terreno, alla base di una tavoletta issata con fissità di termine la-

pideo tra la conca bruna dell'aquila e la figura avvolta entro la fiamma rosa del manto. Gettate a massa, rapidamente, ombre

Fig. 546 — Venezia, Chiesa di San Sebastiano. P. Veronese: *San Marco.* (Fot. Alinari).

Fig. 547 — Venezia, Chiesa di San Sebastiano. P. Veronese: *San Giovanni.* (Fot. Alinari).

e luci sull'enfatico gruppo, il pittore gode a rarefar per contrasto, in veli di meravigliosa sottigliezza, ombre d'oggetti sul gelido lume del marmo, che serve d'appoggio al periglioso slancio impietrito dell'Apostolo.

Il colore, fulgido anche nel gruppo di *San Marco e il leone*, si fa più delicato e prezioso nel simbolo dell'*Evangelista Matteo* (fig. 548). Il Santo, che ricorda il tipo degli *Apostoli* del Correggio, ma ingrandito alla Giulio Romano, è dipinto in una gamma di gialli e di rosei aurati; l'angelo, in vesti di un rosa intenso, traspare la luce di una limpida aurora. Il giallo dorato del manto si riflette sulle carni fosche del braccio di San Matteo, e il limpido rosa della tunica sul volto delicato dell'Angelo. Ed ecco, presso l'atleta muscoloso, sorger d'incanto, annicchiata

Fig. 548 — Venezia, Chiesa di San Sebastiano. P. Veronese: *San Matteo*. (Fot. Alinari).

fra l'arco vasto dell'ala e la gran mole del volume, la figurina acuta e rosea, come un raggio di sole; e tutta vibrare, dalle dita, che premon nervose i fogli argentei, al volto esile, affilato mediante una tenue lama d'ombra sotto il casco lucente dei riccioli. L'intiera composizione, con le masse di figure, di roccia, d'albero, l'una sull'altra inchine, assume lo splendore decorativo di un tralcio brillante sul rosa estinto del cielo.[1]

---

[1] Nello stesso anno 1555 il Veronese strinse il contratto per il quadro della *Trasfigurazione* nella Chiesa Parrocchiale di Montagnana (fig. 549), ove ricordò, nel Cristo fasciato dalla veste bianca, i lineamenti del Gesù trasfigurato di Raffaello, e nella parte inferiore protesse le figure con l'ombra di una gran rupe sfrangiata di ramoscelli scuri, quale si vede in alcuni ovati degli *Evangelisti*. Ma la pala di Montagnana ha particolare importanza in rapporto all'educazione pittorica di Paolo, per il risalto veramente savoldiano dei due Profeti, e specie di quello

Fig. 549 — Montagnana, Chiesa Parrocchiale.
P. Veronese: *La Trasfigurazione.*

* * *

Ma il pieno sboccio dell'arte giovanile di Paolo si ha con le meravigliose luci policrome del soffitto di San Sebastiano, dipinto l'anno dopo. Ancora i volumi emergono liberi dalla rasata liscezza dei fondi, senza che intervenga la linea a pareggiare, a limitare i piani; rosseggia ancora il colore, fattosi più chiaro, più leggiero e vibrante. L'architettura, base alla rosa delle luci e dei colori, si leva in scale di marmi vertiginose sul chiaro cielo, nell'ovato di *Esther condotta ad Assuero* (fig. 550); si perde in fughe leggiere di colonne tortili e di animate balaustre dietro il roccioso gruppo del *Trionfo di Mardocheo*; spiega nella reggia di Assuero una complicata successione di piani e di adornamenti per raccogliere l'ombra attorno al gran diamante sfaccettato delle figure. Dei tre scomparti, quello di *Esther davanti Assuero* è probabilmente il più antico, poichè riecheggia i tipi rotondetti e morbidi dell'*Incoronazione*, con vitalità nuova, in contrapposti innumerevoli di luce e d'ombra, che traggono dalle vesti di seta vibrazioni più intense, acuti sfavillii. Anche il colore ha note più calde che negli altri scomparti del soffitto, più vicine, dunque, a quelle della Sagrestia; s'accende il biondo nelle carni femminee. E da un loggiato in vertiginosa irreale fuga prospettica scende, per una scala abbagliata di sole, Esther seguita e preceduta da un gruppo di poche figure. Sulla gelida luce del marmo si stampa, in ombra, la testa bruna di un servo seduto in primo piano; e il contrapposto di bianco a nero si ripete, acutissimo, nel pelo abbagliato del cane e nell'argento della manica.

Così l'ombra del guerriero che precede il corteo di Esther, illusionisticamente tronca dalla cornice, ha per sfondo il cielo chiaro, umido e limpido, e per accento qualche grumo di luce

---

in profilo, dal fondo di luce; e per la schematica fissità delle pose. Continuano le affinità con l'arte del Caposcuola bresciano, anche nelle figure dei tre Apostoli spinte in fuori dall'ombra della roccia, e nella mano massiccia di Pietro, col palmo aperto alla luce, che ne ricerca la rugosità delle fibre.

incrostato sui rilievi del casco e dell'armatura, mentre come prezioso monile splende al chiaror del giorno la catena delle

Fig. 550 — Venezia, Chiesa di San Sebastiano.
P. Veronese: *Esther condotta ad Assuero.*
(Fot. Anderson).

immagini in ripido pendìo fra la penombra grigia del cornicione e la meridiana luce dei gradi. Il rosso di fiamma e il verde purissimo

sfavillano dalle multiple pieghe delle stoffe marezzate di Esther, e il rosso oro della veste del paggio s'accende di meravigliose incandescenze tra l'ombra. Si spalanca alla luce del cielo biondo e cilestre la reggia fantastica, il marmoreo palazzo di fate, per riversare i suoi tesori di gemme alla luce del sole. E le figure, scendendo, piegano ad angolo verso il fondo, perchè meglio s'insinui l'ombra trasparente tra le fresche correnti di luce, e trasformi in brace viva la casacca di velluto del paggio, in un'aurea fibbia preziosa l'intreccio di due mani sopra la bionda luce di una nuvola. Dietro la spalla di Esther, coperta dal velo sfavillante, declina la penombra del cornicione, ma la testa s'adagia sino a incontrare la bionda corrente della nuvola, che scende obliqua dallo smorto cilestre del cielo, per attrarre nella sua luce quella beltà luminosa. Mira, essa, in alto, con larghi occhi attoniti, come a raccogliere nello sguardo fisso e radioso tutta la luce di quel mondo splendente di colori.

Il trofeo d'armati, di cavalli e di stendardi, che apre un gran nodo multicolore sulla smorta seta del cielo, nell'ovato del *Trionfo di Mardocheo* (fig. 551), emerge dal fondo in una molteplicità fantastica d'aggetti e rientranze, di ombre abbagliate e di valichi luminosi. Cavalli e guerrieri s'arrestano, d'un tratto, sull'orlo periglioso di un ponte: i cavalli, frenati, s'inalberano, chiudendo fra due argini altissimi l'immagine del trionfatore, sfolgorante di gemme. Davanti al limite subitamente apparso, uomini e destrieri indietreggiano, arrestati di colpo nel loro slancio, con un effetto illusionistico già tentato per diverse vie dal Pordenone. Un cavallo nero, in veli d'ombra filtrati di luce, un cavallo bianco scintillante come neve al sole, sono la nota fondamentale di contrasto pittorico nella stupenda composizione; ma non soffocano l'intensità squillante degli altri colori limpidi nell'aria limpida dei cieli di Paolo: il rosa vivo dello stendardo, i razzi policromi delle armature, il giallo topazio di un manto, le incrostazioni gemmate dell'abbigliamento di Mardocheo. E l'infinita scintillante varietà di piani e di spigoli trae valor di contrasto dalla sbiadita gamma della terrazza e delle figurine sospese fra cielo e

Fig. 551 — Venezia, Chiesa di San Sebastiano.
P. Veronese: *Trionfo di Mardocheo.*
(Fot. Anderson).

terra, in un velo d'aria rosa tenue, rosa di perla, ineffabilmente sottile e leggiero.

Il riquadro centrale, *Esther davanti ad Assuero* (fig. 552), ci presenta la composizione tipica del Veronese giovane, trasversale

Fig. 552 — Venezia, San Sebastiano.
P. Veronese: *Esther incoronata da Assuero.*
(Fot. Anderson).

a scala, di cui le figure, in doppio ordine obliquo sfuggenti e incuneate verso il fondo, formano le due balaustre in prospettiva illusionistica. Tratto il gran diamante poliedrico della composizione dagli scrigni di una reggia orientale, il coloritore magnifico ne aumenta gli splendori, moltiplicando spigoli e sfaccettature con gli abbondanti e mossi panneggi, che avvolgon le immagini e

scendono in grevi tendaggi dall'alto delle colonne sul trono, e troncando la gamma dei riflessi a vicenda fievole e acuta coi lampi crudissimi di un'armatura. Un baldacchino protegge dalla luce dell'aperto cielo l'immagine alonare di Assuero e i personaggi adunati intorno al trono; e la tonalità profonda che ne risulta accentua lo splendore dei lumi policromi. Le tre figure hanno a sfondo invece la luce trasparente e leggiera del cielo, di un fioco e soave cilestre velato d'argento. Ed ecco che per rialzare l'effetto cromatico il pittore infoca le carni della donna china a' piedi del trono, e illumina di sotto in su l'ombra lieve e bionda del volto di Esther verde-vestita. Tutto l'argento del cielo penetra invece il pallore perlaceo di una testina muliebre vista di fronte, adorna di monili, lavorata a cesello dalla luce nei lineamenti infantili e nei riccioli vaporosi, capriccio pittorico veramente settecentesco nella sua grazia stupefatta di gioiello fragile e raro.

* * *

Nel 1556 Paolo aveva compiuto il *Ritratto di Pace Guarienti* (fig. 553), in posa, con una mano sulla picca dentata fissa a un alto piedistallo di marmo, l'altra sull'elsa della spada, in un atteggiamento d'artificio, forzato e come sospeso. Il fondo è di un grigio verdognolo; bruciato il suolo con arsi cespi di foglie; il piedistallo, che serve d'appoggio all'elmo e alla picca dentata, porta una lunga epigrafe; un tronco di quercia e un cartellino col motto del guerriero completano l'apparato esplicativo del quadro, che ha per tema una lucente armatura brunita. Le mani secche e aduste, il volto modellato in denso impasto oleoso, che raggiunge nell'orecchio e nelle ciocche di capelli sopra la tempia inesprimibili tenerezze, presentano qualche differenza dai modi consueti al pennello veronesiano; ma l'armatura ne riflette tutta la magìa nei tocchi sapienti sfioccati sui fregi, con intensità di luce che risulta anche maggiore a quella del ritratto del *Duca d'Urbino*, per effetto di una giustapposizione di strisce bianche e nere sostituita al tono unico dell'armatura di Tiziano. Ma di fronte al soffitto di San Sebastiano,

il ritratto, nonostante la suntuosa ricchezza del costume guerresco e la vitalità stragrande della fisionomia, segna un regresso.

Più tipico dell'arte veronesiana per l'effetto decorativo raggiunto col semplice mezzo di una carezzevole posa di fanciullo

Fig. 553 — Verona, Museo di Castelvecchio.
Veronese: *Ritratto di Pace Guarienti.*
(Fot. Brogi).

e dell'intreccio di due mani, è il *Ritratto di donna* al Louvre (fig. 554), sopra uno sfondo inconsueto a Paolo, bipartito di velluto scuro (la tenda) e di seta glauca (il cielo). Il colore delle carni è caldo, acceso; la posa, fissa, come l'espressione, pure intensissima di vita, del volto con occhi sbarrati; il risalto pittorico è raggiunto mediante giustapposizione di un velluto cupo e

di un bianco d'avorio che meravigliosamente si sfalda sulle maniche al tocco delle luci. In due ali nebulose s'apre il velo intorno alle spalle della giovane donna, e par veramente nascere, nella sua fissità cristallina, dall'atteggiamento sospeso

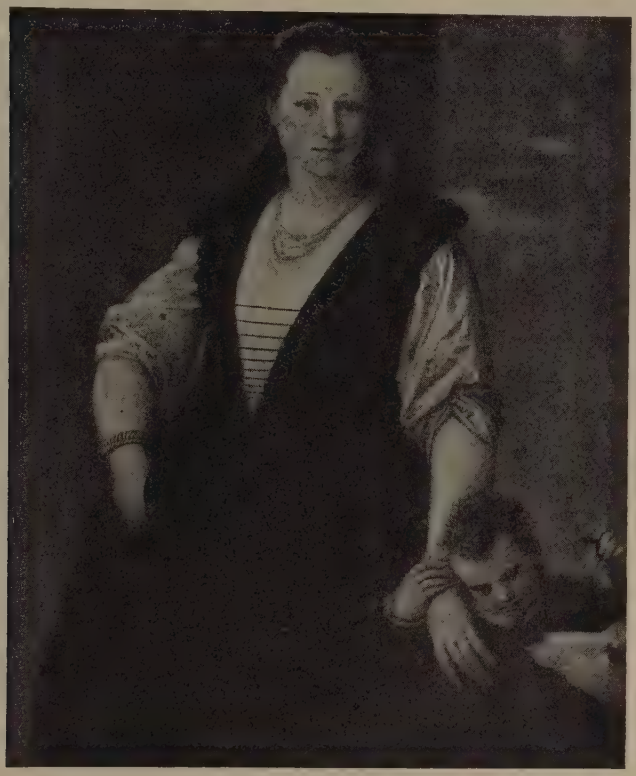


Fig. 554 — Parigi, Louvre. Veronese: *Ritratto di Donna con figlio.*

e dalla fissità imperiosa e stupita del volto. Ed ecco sul braccio diafano della madre posare una testa di fanciullo, ombrata, e sulla cupa veste infantile un bianco muso affilato di levriero; sui riccioli di bruna lana, incrostarsi qualche splendente rosetta aurea, a ripeter, con gli orli perlati delle trine e con le anella vacue e lucenti di una catena d'oro, gli effetti preziosi di Paolo gioielliere. Ferma in posa autoritaria, con la sicurezza un po'

spavalda della *Donna affacciata al balcone* in casa Masèr, s'irrigidisce la dama. Ma ecco subito, con grazia prevandyckiana, corretta simile brusca fissità di tensione per via del bimbo, il quale, appoggiandosi, in cerca di rifugio, al braccio materno, suggerisce con delicatezza preziosa la linea serpentina di un vilucchio che intorno al tronco si snodi.

Il bimbo ricciuto, che nel ritratto del Louvre rivela, in quel suo intreccio leggiero col braccio materno, tutto il gusto del Veronese decoratore, si rivede, più fragile e più bimbo, come nella pala di San Francesco delle Vigne, tra le braccia della Vergine nell'anconetta di San Sebastiano (fig. 555), con la stessa piumosa delicatezza di gesto. La composizione ricorda in molti particolari la *Madonna delle Rose* di Tiziano: figure tronche della cornice; un ampio tendaggio dietro la Vergine; una Santa che dall'angolo del quadro, tagliata a mezzo busto, porge la colomba a Gesù, proprio come San Giovannino le rose; Sant'Antonio da Padova invece di Sant'Antonio Abate. E viene al pensiero che il Veronese abbia veduto quell'opera, o altra simile, del Vecellio. Ma egli scinde l'unità del gruppo, in Tiziano strettissima, componendo a placida stasi il piramidale gruppo di Maria col Bambino, e collocando sopra una diagonale della tela le due immagini di Santi, di tre quarti l'una da tergo, per tre quarti di fronte l'altra, così da offrir al colore vaste superfici brillanti. Estranea alla scena, Maria guarda fuori del quadro, a un oggetto invisibile; e Santo Antonio, compito cavaliero, fissa la Santa da lungi, con la mano sul cuore. La tenda cupa di Tiziano cade in soffice e densa massa dietro il capo della Vergine, e nel cielo turchino si gonfia di sole un'invadente nuvola; nel quadro del Veronese, la tenda s'incunea in pieghe profonde brillanti, e il cielo piatto è screziato di rosa sul fondo glauco, con sottigliezza di raso. Il colore è diafano, leggiero, così tenue da lasciar scorgere tutto l'ordito della tela e da trarne una minuta variazione di gradi; ma sulle maniche della Vergine e sulla tenda si rapprende in grumi di pasta densi e brillanti, che diventan pre-

ziosi nella chioma biondissima della Santa, umida e tremula di luci fra lo splendore delle perle e dei gelsomini e il cupo risalto delle foglie metalliche. A quella chioma di fata, che ravviva d'accenti il dolce velato splendore delle carni diafane, guarda il Santo monaco, preso d'incanto.[1]

Soggetto raro nell'arte veneta del Cinquecento, la *Circon-*

Fig. 555 — Venezia, Chiesa di San Sebastiano.
P. Veronese: *La Vergine col Bimbo fra Santa Caterina e Sant'Antonio.*
(Fot. Anderson).

cisione (fig. 558), dipinta sugli sportelli esterni dell'organo nella chiesa di San Sebastiano, rispecchia il fasto pittorico delle

[1] Fra il 1556 e il 1557 il Veronese dipinse i tondi nella Libreria del Sansovino, di tale bellezza che non bastano a guastarli le dissonanze prodotte da qualche rovinoso restauro. Soprattutto il tondo della *Musica* è uno splendido esempio del genio decorativo di Paolo. Altra opera compiuta circa il 1550 fu la decorazione di Palazzo Trevisan, nell'isola di Murano, semidistrutta. Diamo qui due esempi di medaglioni dipinti con lo stesso inacntevole brio dei tondi più antichi di villa Soranzo (figg. 556 e 557).

composizioni veronesiane. Nessuna intimità religiosa alla scena che Raffaello, e anche Fra Bartolommeo, avevano circondato

Fig. 556 — Murano, Palazzo Trevisan. P. Veronese: Medaglione con genietto.

di un'atmosfera di silenzio sacro: il tempio di Paolo è un salone veneziano del Cinquecento, un atrio del Vittoria adorno

di stucchi e di statue a monocromo argenteo, aperto per archi sopra l'aere sottile e puro di un cielo al crepuscolo:

Fig. 557 — Murano, Palazzo Trevisan. P. Veronese: Medaglione con genietto.

figure, tovaglie d'altare, candelabri e pastorali, sete e oggetti d'oreficeria, null'altro compongono che uno splendido

addobbo, una suntuosa ricchezza di colore. Il bimbo minuscolo, fresco e fragrante come rosa inumidita di rugiada alla prima luce del mattino, è un particolare minimo e prezioso

Fig. 558 — Venezia, Chiesa di San Sebastiano. P. Veronese: *Circoncisione.* (Fot. Anderson).

fra tanto splendore di gioiellerie; e anche il Gran Sacerdote, preludio tiepolesco, si nasconde tra la bianchezza soffocata della tovaglia e il giallo topazio del manto. Le frange della tovaglia, come lucide alghe, i candelabri cinti da fasce di fiori, vasi e incensieri di sottile traforo, nodi serici di vesti, fibbie

di cappelli e di manti, compongono dell'adorna architettura e del gruppo raccolto per la cerimonia sacra una multicolore pompa di sete, di marmi, di ori.

Più greve è lo scenario architettonico negli sportelli interni dell'organo, raffiguranti la *Probatica Piscina* (figg. 559 e 560), dove fasci di figure, e grandi colonne scanalate messe a reggere un romano architrave, si dilungano coi marmorei palazzi del fondo in rapida fuga illusionistica, dai primi piani abbagliati sino alle ultime distanze opaline. L'atmosfera verdognola d'acquario, prediletta dal Veronese in questo periodo, avvolge la scena; e l'ombra s'addensa sull'arco d'ingresso alla Piscina, separando il gruppo dei personaggi, in agitato e intenso chiaroscuro, dal lume opalino dei palazzi lontani e del cielo. La composizione, nei suoi tre gradi, di luce combattuta, che afforza l'intensità delle tinte, d'ombra abbagliata, e di chiarore decolorante e diffuso, è tipica di tutta una serie d'opere veronesiane, sebbene l'architettura troppo greve guasti l'effetto di levità proprio alle migliori composizioni del maestro.

Siamo all'anconetta del Louvre: *Madonna col Bambino, tra i Santi Giorgio e Giustina* (fig. 561), questa in atto di presentare un ex-voto alla Vergine: saggio rarissimo di un'arte sprigionata dalla più pura essenza del colore. Lo schema della composizione è ancora, all'incirca, lo stesso di Giovanni Bellini: Madonna col Bambino davanti a un drappo di velluto; un Santo a sinistra; uno a destra, in atto di presentare il committente. Ma la profonda unità religiosa dei gruppi belliniani è scomparsa, come la luce d'ideale bontà dai volti dolcemente velati; e la presentazione sacra si è trasformata in una visita di gentildonne e cavalieri, in gran cerimonie e in gran sfarzo, a una nobile dama e a un piccolo principe dai gesti accoglienti e cortesi. A un tempo, ogni definizione quattrocentesca di cose, ogni voluta regolarità geometrica, scompare: non v'è che determinazione di luce e di colori. Così il drappo, che dietro i troni di Giambellino cadeva piano e disteso, qui liberamente si sposta, come gonfio d'aria, perchè i fregi del velluto non appaiano nel loro disegno ma nel

loro effetto mutevole e prezioso di luce e di colore, nelle gradazioni luminose dell'oro, che trapassa da ombre rossigne a

Fig. 559 — Venezia, Chiesa di San Sebastiano. P. Veronese: *La Probatica Piscina*. (Fot. Alinari).

pallori argentei, d'inesprimibile delicatezza, sul fondo nero. Par che il Veronese abbia studiato, per comporre il prezioso

quadro, i riflessi tremuli dai canali sulle pareti delle case di Venezia in una sera di plenilunio, e ne abbia tratto i colubri

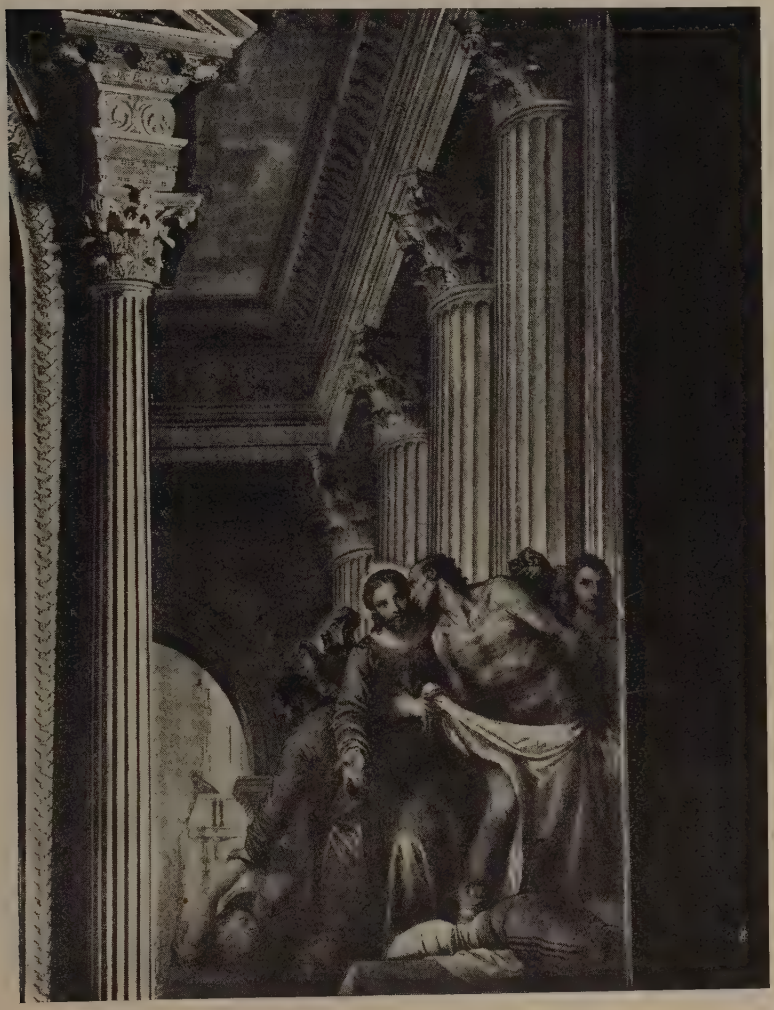


Fig. 560 — Venezia, Chiesa di San Sebastiano. P. Veronese: *La Probatica Piscina.* (Fot. Alinari).

argentei delle pieghe sul manto azzurro fosforico della Vergine e sulla gonna serica del Santo Cavaliere, come la mobilissima

rete delle venature bianche sulle due verdi colonne a limite della scena, una in luce, una in ombra, con maglie così lucenti

Fig. 561 — Parigi, Louvre.
P. Veronese: *Madonna col Bambino tra i Santi Giorgio e Giustina.*
(Fot. Alinari).

e flessibili come quelle che il sole intreccia nell'ombra dei ponti veneziani. Rapiti alla notte i suoi divini splendori, Paolo ne

compone l'intiera scena: affila con essi la cuspide argentea della corazza di San Giorgio e ne imperla il volto delicato nell'ombra; ne forma la serena bellezza della Vergine, col volto composto a fissità astrale fra i lampi del manto e i serici fruscii del broccato; presenta Caterina, in veli e vesti argentee, come

Fig. 562 — Venezia, Chiesa di San Barnaba. P. Veronese: *Sacra Famiglia.*

divinità notturna creata da un raggio di luna; e apre nel cielo, già dalla luna illuminato, azzurri recessi, grotte azzurre.

Nella *Sacra Famiglia* della chiesa di San Barnaba (fig. 562), il Veronese avviva la scena con la grazia decorativa del motivo di San Giovannino sbucante da un cortinaggio, fra luce e ombra, e con lo sfondo pittoresco di rovine in trasparenti veli atmosferici; nella *Sacra Famiglia* del Duca di Westminster (fig. 563), ove il volto sottile della Madonna par aguzzato sopra una mola affi-

latissima d'ombra, dà alle figure una disposizione nuova e fantastica, disponendo come fascio di raggi il gruppo divino entro il cono d'ombra del velo. Vertice di luce è il nudo infantile abbagliato e rorido, su cui il Veronese gode a far cadere gli ultimi e più sottili veli d'ombra trasparente intessuti su quel suo meraviglioso telaio d'Aracne. E l'occhio nero del bimbo, tra il brulichìo delle chiome biondissime e il pallido oro rarefatto delle carni, ha lo splendore astrale degli sguardi di Lorenzo Lotto, con una luce più acuta e serena.

In un secondo piano, seminascosto dal gruppo che invade la diagonale del quadro, dorme San Giuseppe come i vegliardi di Michelangelo nelle lunette della Sistina; dorme al riflesso lontano del gruppo sacro, nell'ombra diradata da quel raggio di luce prigioniero.

Nel 1562 fu commessa al Veronese la grande pala per la chiesa di San Zaccaria, ora nell'Accademia di Venezia (fig. 564). E il pittore preparò la scena sacra con grande sfarzo di marmi, di candelabre a rilievo, di sete variegate e di velluti. Di quello sfarzo sono elementi fondamentali le figure che accompagnano col loro crescendo l'alta scala del trono eretta sopra l'altare. La colonna scanalata, cara al Veronese quale motivo pittorico di tenui gradazioni chiaroscurali, prolunga oltre i confini del quadro lo slancio in altezza della composizione, rompendo la simmetria del fondo. A destra, presso la Vergine, si protende San Giuseppe, con piglio aggressivo, quasi pordenoniano; all'angolo opposto del quadro, San Francesco, piegato verso il centro, sulla stessa diagonale indicata dal vecchio Santo, e l'eretta figura di una Santa Martire, forman contrappeso. A destra del trono, sul piano, San Girolamo s'appoggia, come San Francesco, all'altare, volgendosi in direzione opposta, ma ugualmente di tre quarti, per amore di ampie stesure cromatiche. San Giovannino, in piedi sopra l'altare, visto quasi da tergo, in un delizioso accostamento di pellicce sfioccate, di carni roride e di riccioli effervescenti, assume a un tempo, nella costruzione del gruppo, valore di centro statico e di centro della sacra

allegoria, che egli espone mostrando a Gesù la mano piagata di San Francesco e la croce. Insomma, l'equilibrio di oggetti e figure è calcolato dal Veronese così da raggiungere, nono-

Fig. 563 — Londra, Raccolta del Duca di Westminster.
P. Veronese: *Sacra Famiglia.*

stante la linea leggermente trasversa, un effetto di fissità, qui veramente monumentale e sovrana. Non pago di adornare di specchi policromi il piedistallo del trono, egli lo rompe con balaustre, e a terra colloca un libro rilegato e un frammento

di cornicione per farne adorno sgabello a San Francesco; in alto, affondata appena la nicchia absidale dietro la Vergine, sovrappone all'adorno pilastro una colonna scanalata, godendo a delinear gli acuti profili delle costole, e a variarli di festoncini e di minutissime sbreccature, con precisione ignota al mondo giorgionesco. E le profondità sono smorzate, le sporgenze non forti, le figure incastonate così entro i resti della costruzione marmorea da apparire affioranti alla superficie, galleggianti dietro un limpido velo di luce. Appena il Santo Cardinale, con l'ampia costruzione angolare del busto, richiama, semplificati, i forti volumi poliedrici del soffitto di San Sebastiano.

Nella grande pala splendono i più vaghi colori del Veronese: il cuoio stampato dietro la Vergine, il manto gialloro di San Giuseppe, il velluto cremisi della mantella cardinalizia sopra la tunica di damasco rosa a grevi pieghe cuspidate, tra avvallamenti sanguigni, la veste a righe azzurro e argento della Santa, e tutta una scala di grigi che nell'angolo sinistro del quadro succede alla squillante policromia dei Santi a destra, estendendosi dalla tunica di San Francesco alla colonna scanalata, all'adorna parete. Il modellato del Veronese divien tenero, morbido, nelle mani fioccose dei bimbi, nei lineamenti irregolari di Gesù e della Madre (fig. 565), sfaldati dal tocco di un pennello sensibilissimo, nei veli di seta che s'intrecciano come argentei monili sul corpo soffice di Gesù, nella pelliccia crepitante di Giovannino. Stilla oro dalle pendule frange lo scialle dietro il trono, sorretto con grazia capricciosa da una testina di cherubo-fermaglio e dalle forti spalle di San Giuseppe; e il moto vario delle pieghe nella seta delle vesti, dello scialle e dei veli, suscita intorno alla Vergine una fantastica effervescenza di tinte. Appunto la forza del colore nell'etere limpido infonde alla serena fissità delle immagini energia di vita.

Nella *Sacra Famiglia* degli Uffizî (fig. 566), ove i busti di San Giuseppe e di Giovannino sono incuneati nell'angolo, in ombra, le matronali immagini di Santa Caterina e della Vergine, una di tre quarti da tergo, l'altra di tre quarti di fronte, disposte lungo

Fig. 564 — Venezia, Galleria dell'Accademia.
P. Veronese: Pala di *San Zaccaria*.
(Fot. Anderson).

oblique parallele, forman argini splendenti al nudo serico di Gesù. Le due figure, che chiudono nel cavo di una culla ad alte sponde il Bambino, proteggendone il sonno con l'ombra, escono

Fig. 565 — Venezia, Galleria dell'Accademia.
P. Veronese: Particolare della pala suddetta.
(Fot. Anderson).

dal fondo grigio uniforme come rose multicolori inumidite dalla rugiada, in una pienezza di volume che ci ricorda, con più dolci pendii, i riquadri del soffitto di San Sebastiano. E anche qui l'effetto della composizione non è sentimentale, ma solo decorativo, e si risolve in un dolce e trattenuto declivio di sete tra-

sparenti, di pieghe cangianti, di chiome d'un biondo chiarissimo e luminoso. La maggior luce si raccoglie sull'immagine della Santa, sulla seta a righe di tipo orientale, avvolta alla persona in un fantastico gioco d'ombre e luci sottili colorate, e sulla capigliatura di liquido miele, così effervescente e leggiera nel suo gorgoglio di rivo, che sembra spumeggi fluendo

Fig. 566 — Firenze, Galleria degli Uffizî. P. Veronese: *Sacra Famiglia.* (Fot. Anderson).

lungo il declivio delle spalle, e sprizzi scintille d'oro dalle trecce. Non ha la Santa lineamenti belli, anzi tumidi e quasi grossolani: ma il divino riso del colore, tra sete orientali e chiome più delle perle lucenti, la fissano nel nostro ricordo come immagine di radiosa bellezza. Siamo qui lontani da ogni traccia di tizianismo, nella fantastica novità della composizione, staccata dal fondo con un risalto formale potentissimo, come di rocce inclinate e parallele tra cui s'arresti per subito miracolo il corpo di Gesù,

espanso e rorido. La mano di Caterina par trattenere il fanciullo lungo il declivio che infonde una scintillante fluidità al colore.

Fig. 567 — Vicenza, Pinacoteca.
P. Veronese: *Madonna tra i Santi Pietro e Caterina.*

Vicina al quadro degli Uffizi per tonalità dorata è l'anconetta del Museo di Vicenza, *Madonna coi Santi Pietro e Caterina* (fig. 567), forse il più gentile gruppo materno composto

dal Veronese, non sugli esempi dei giorgioneschi, ma piuttosto dei seguaci di Raffaello. Di sbieco, l'immagine della Vergine esce con ampiezza di volume dal fondo, e china, col bimbo a lei teneramente abbracciato, lo sguardo grave pensoso verso i fedeli. La mano sinistra della Vergine, trasparente nell'ombra del nudo infantile, la grazia timida di Gesù, eccezionale davvero nell'arte del Veronese e ben lontana dalla floridezza quasi materiale del piccolo Gesù nel quadro di Venezia, il ritmo

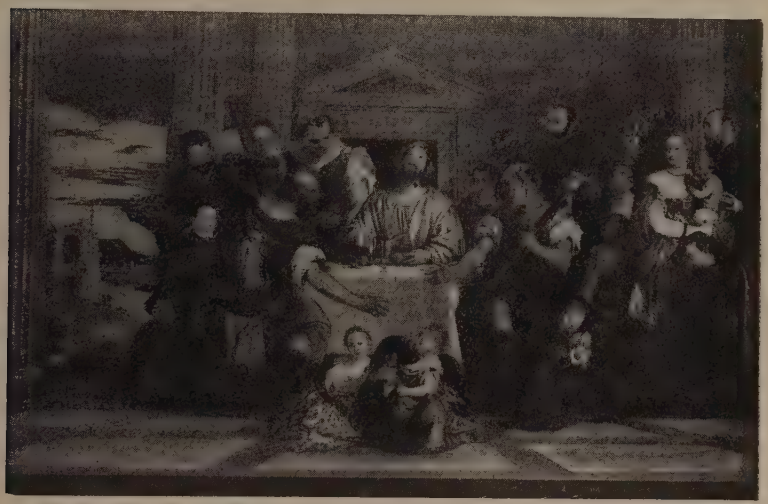


Fig. 568 — Parigi, Louvre. P. Veronese: *I Pellegrini in Emaus.* (Fot. Hanfstaengl).

fluente di quelle due braccia che forman ghirlanda, ci richiamano delicati motivi lotteschi, nell'opera bellissima, in parte guasta da restauri.

Nel quadro dei *Pellegrini in Emmaus*, al Louvre (fig. 568), due toni sono a contrasto: il velo d'ombra grigio verdognola, sottomarina, che mostra, per trasparenza, le colonne scanalate, la porta, la parete dietro il Cristo, soffocando il biancore dei marmi; la luce di sole biondo, che penetra dal cielo screziato di nuvole giallorosse, e traversa la sala come raggio di tramonto dopo la pioggia, sulle cose inumidite ancora e splendenti. Il raggio

sfiora figure, parti di figure, gruppi, altri lasciando in un'ombra ricca di colore; e trae le più alte note luminose dalla donna col putto in braccio, dai bimbi accosciati, dalla tovaglia abbagliata. Mirabile il gruppo di ritratti a destra: la matrona in posa rigida, come tronco d'albero, subito corretta dal carezzevole motivo del bimbo in veste nera brillante, che sguscia dal manto materno come da un cortinaggio di seta, e ne accompagna, chinandosi, il fruscìo. Un bimbo biondo, il piccolo Gesù delle Madonne veronesiane, s'annida tra le braccia materne; e due fanciulle, strette alla fissa immagine in piani arretrati, completano, con gradi mutevoli d'ombra e luce, il grappolo biondo delle figure. Ed ecco, più verso il centro, in un cuneo d'ombra, insinuarsi la piramidetta nero bianco e rosa del bimbo col cane, e incontrar col vertice formato dal volto diafano il raggio del sole. Ma il diapason più alto nella scala delle luci è raggiunto dal gruppo, in primo piano, di un cane e due bimbe, damine in erba, in vesti di broccato (fig. 569). Il rapporto di luce tra la tovaglia azzurro argento e le due vere perle delle teste infantili è fra i più rari ottenuti da questo magico tessitore di trame luminose, che plasma la testa della bimba a destra come in un velo di nuvola bionda, di trasparenza ideale, senza preoccuparsi di possibili deformazioni, ponendole subito a contrasto il velluto scuro del cane; e nella figurina della seconda bimba raggiunge sfumature squisite di grazia, con un gesto carezzevole, una fiorita eleganza di vesti, l'incanto di una espressione sospesa fra meraviglia e pensiero.

Nella Villa Barbaro al Masèr l'arte giovanile del Veronese tocca il suo vertice. La decorazione, eseguita con aiuti, e nuova nella tradizione dell'arte cinquecentesca italiana, è fondata sopra una base di architettura classica alla maniera del Sansovino, non semplicemente di zone chiuse da elementi architettonici. Finte colonne ioniche e zoccoli marmorei adornano le pareti, e nei soffitti finti cassettoni inquadrano gli affreschi. Ma continue illusioni ottiche animano l'architettura fastosa e un po' fredda. Se un'immagine ha per base una nicchia, non

vi si chiude, ma ne esce con straordinaria energia, come dalle nicchie del Pordenone. Così le finte porte non sono mute, come nelle decorazioni di sale quattrocentesche: tra i socchiusi battenti sporge ora una delicata figura di paggio, ora una bimba verdevestita, che ci ricorda le damine col cane nella *Cena in Emmaus* del Louvre; altrove i battenti si spalancano, e appare con grazia spavalda, sul cielo color d'aurora, un gentiluomo

Fig. 569 — Parigi, Louvre. P. Veronese: Particolare del quadro suddetto. (Fot. Alinari).

in assetto di caccia. La bella novità, che trasforma un particolare architettonico di pura decorazione in un brano di vita, avrà poi larga fortuna nel manierismo italiano.

Grande importanza nell'ornamento delle sale hanno anche i riquadri di paese (figg. 570-572), che anticipano la decorazione cinquecentesca ad arazzi, con le ampie scenografie ricche di movimento e di colore. Luci a sorpresa erompono dalle nuvole sui campi, sui fiumi lattiginosi sfumati di roseo e di cilestre, sui grandi ciuffi di vegetazione, gialli, verdi, azzurricci; e cieli chiari,

con nubi viola e luci a sprazzi gialli e rossi, stendono telari di seta vastissimi sulla campagna variata d'alberi, acque, colline, fabbriche trasparenti, montagne violacee e gialle, occupando talora due terzi all'incirca delle animate scenografie. I particolari sono di frequente segnati ad impressione: per esempio alcune macchiette filiformi, accennate da una nota d'ombra e da una nota di luce (ocra e gialletto pallido).

Non molto organica è la finta ossatura architettonica del

Fig. 570 — Maser, Villa Barbaro, ora Giacomelli. P. Veronese: *Veduta di paese.* (Per cortesia del dott. Coletti).

soffitto nel Salone dell'*Olimpo* (fig. 573): tiburio ottagono, al centro, sfondato sul cielo; pentagoni agli angoli, con le figure dei *Quattro Elementi* fissati alla cornice dell'ottagono mediante rosoni d'oro, rettangoli con finti cammei entro cartelle marmoree, tra pentagono e pentagono. Queste cartelle, a ornati troppo minuti, e le cornici di finto marmo variegato, o adorne di un materiale fregio a greca, sono davvero povere cinture alla scintillante bellezza dei gruppi umani, liberi nello sfondo azzurro chiaro di cielo.

Nel tiburio ottagono (fig. 574), un occhio di sole mette la sua altisonante nota di giallo accanto alla nota violacea della cerchia

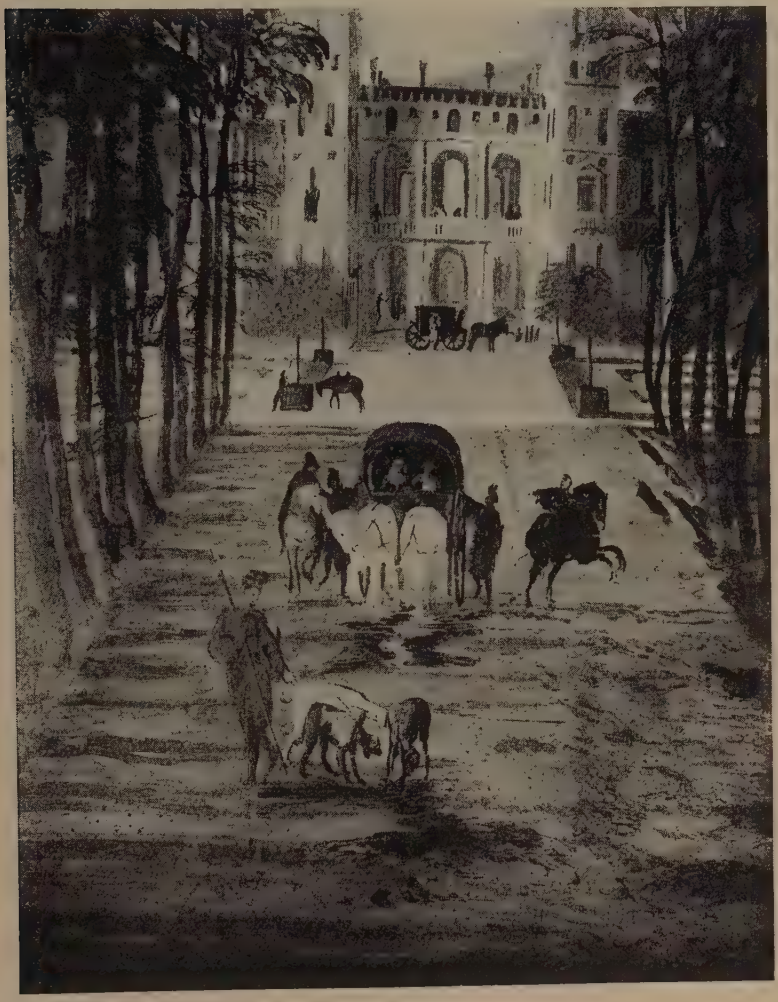


Fig. 571 — Maser, Villa Barbaro ora Giacomelli. P. Veronese: *In villa.* (Per cortesia del dott. Coletti).

di nuvole; e in quel nimbo di luce sulfurea si presenta, seduta sopra un mostro dalle ali di vampiro e la coda di serpe, una

immagine muliebre in veste bianca e manto azzurrino, con rosei riflessi. Le carni dell'argentea figura son pallide, monocrome; un

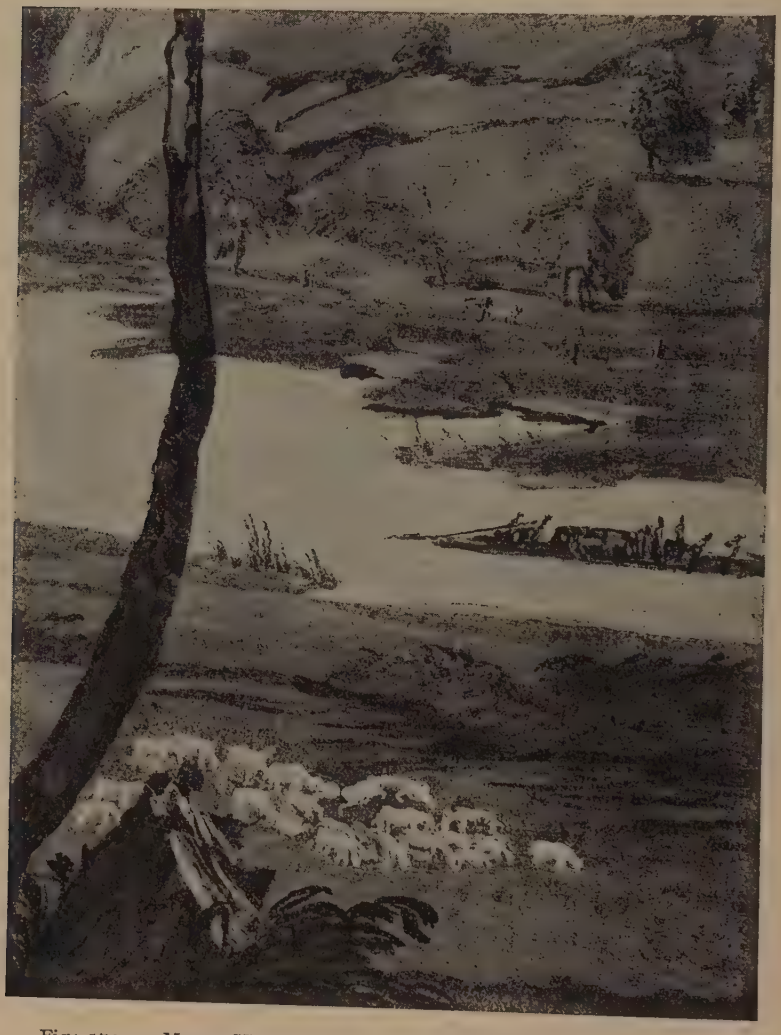


Fig. 572 — Maser, Villa Barbaro ora Giacomelli. P. Veronese: *Paese.*
(Per cortesia del dott. Coletti)

velo verde chiaro completa la cangiante gamma dei colori vestiti di luce. Ma una policromia ricchissima, che passa dalle note

più audaci e violente alle più tenui chiarità d'opale, ride nella ghirlanda composta dagli dèi entro l'ottagono: all'accordo sonante di verde, rosso, giallo della figura di Marte, succede la gamma argentea della figura d'Apollo; al verde scuro e alle carni ombrate d'Apollo, la chiarità perlacea di Diana; il bianco niveo della sciarpa di Giove sfavilla tra l'ombra del volto e il nero

Fig. 573 — Maser, Villa Barbaro, ora Giacomelli.
P. Veronese: Soffitto del Salone dell'*Olimpo*.
(Fot. Alinari).

lucente dell'aquila. Gemma della corona è l'immagine di Diana in vesti grigio perla cangianti in viola e carni grigio argento, presso il levriero, di un bianco fondato ancora sul grigio; il braccio nudo, che ricade sfiorando l'altro cane pezzato, s'immerge in un bagno d'ombre trasparenti sotto la neve rappresa di una manica; il volto a sagome tenui piega in senso opposto al muso affilato del levriero, perchè le due sottili forme inclinate si scambino argentei riflessi di maravigliosa purezza. I famosi monocromati del Veronese hanno in questo gruppo

Fig. 574 — Maser, Villa Barbaro, ora Giacomelli. P. Veronese: *L'Olimpo.* (Fot. Alinari).

di fuso argento, sfiorato appena di colore, un esempio tra i più rari e preziosi. Ombre di perle, ombre di riccioli d'oro filato, completano la bellezza lunare di Diana.

Ancor più grande che nelle figurazioni dell'ottagono centrale, un po' gravate dalla spessa cornice di nuvole, appare la

Fig. 575 — Maser, Villa Barbaro, ora Giacomelli. P. Veronese: *Vulcano*. (Fot. Alinari).

forza del Veronese nei pentagoni d'angolo con le divinità simboliche dei quattro elementi, *Cibele, o la Terra; Giunone, o l'Aria; Nettuno, o l'Acqua; Vulcano, o il Fuoco*; e soprattutto nelle due ultime figure, ardite creazioni di forma e di colore.

Siede *Vulcano* (fig. 575), in atteggiamento inclinato e attorto, che mette in risalto il cuneo della spalla da crepuscolo michelangiolesco e l'adunco profilo d'uccello notturno, sopra nuvole a colonne rosee, violacee, bianche, d'inesprimibile leggerezza.

E in quella sua posa di gigante da tomba medicea, nonostante l'impetuoso sbalzo all'esterno della massa, serve mirabilmente a commentare, con l'arco di un dorso e il pendìo di una gamba sollevata, le linee della cornice. Forma contrappeso al nudo incurvato il corpicino violargento dell'Amoretto, che scaglia sulla terra, verso una mira invisibile, la freccia rapita di soppiatto al gigante operaio. L'allegoria, tradotta così in capriccio settecentesco d'irresistibile grazia, trae vita dalla malìa del colore, che s'inargenta sul braccio del putto e squilla in un fulgidissimo giallo sul manto del colosso in riposo. Ed ecco che il martello artigliato dalla mano rapace del vecchio carpisce una scintilla fosforica all'indaco del cielo per avvivare il prediletto accordo del giallo — nota fra tutte calda di colore — con l'azzurro — nota di tutte più fredda, — e trarre dal contrasto dei toni la vibrazione massima del colore. Tra i sottosquadri d'ombra, l'occhio coglie rapito le pennellate di luce sulle pieghe del manto, sulla mano pendula, nei rilievi dei muscoli turgidi; segue il tatuaggio formato da un labirinto di vene chiare tra i solchi di un volto rugoso e le ciocche di una capigliatura irsuta. Le grafie luminose delle superfici savoldiane qui hanno una libera e stupefacente interpretazione dal genio di Paolo.

Anche il gigante *Nettunò* (fig. 576) nacque forse da un'ispirazione lontana o indiretta dei colossi michelangioleschi, ma qui la tesa inclinazione del corpo incuneato verso il fondo è, più dell'atteggiamento di Vulcano, tipica di Paolo Veronese. Ne deriva, al gigante con le membra annodate in quella posa di sbieco, aggressiva, un aspetto irto e selvaggio di re dei ghiacciai. Ciuffi ispidi di sopracciglia, di barba e di capelli, dalla fronte enorme e dal volto rapace, steli d'alghe dal braccio, rivoli d'acqua dal tridente marino, grondano come stille rapprese dal gelo dei venti invernali, come fantastiche stallattiti di ghiaccio; e l'occhio cupissimo s'aggrotta in un'ombra densa di minacce. Ed ecco anche qui il Veronese, con la scintillante fantasia decorativa, precorrere le più vivide creazioni di Giovanni Battista Tiepolo.

Una vasta balconata di marmo bianco grigio, a balaustre soffiate in un velo d'aria trasparente piuttosto che scolpite in marmo massiccio, cinge l'alto della sala, chiudendo l'arco di una nicchia aperta sul cielo, nelle due lunette delle *Stagioni*, e i due loggiati sorretti da colonne tortili di fantastica legge-

Fig. 576 — Maser, Villa Barbaro, ora Giacomelli. P. Veronese: *Nettuno*. (Fot. Alinari).

rezza per la tenuità del colore chiarissimo: dai loggiati, paggi e dame guardan giù nella sala come i personaggi del Mantegna dalla balaustra della Camera degli Sposi. Lo specchio scuro di tre porte, fra cornici a traforo di effetto quasi bizantino nei sottosquadri d'ombra, interrompe il paradisiaco lume soffocato dei bianchi. Una giovane dama in piena luce, una vecchia donna in ombra, un cagnolo niveo, s'affacciano al centro di una delle logge; una testina di bimbo in trasparente penombra

sporge dal parapetto dello scomparto a sinistra; un pappagallo cammina sull'orlo (fig. 577).

Tranne il minuscolo cagnolo bianco pezzato di marrone, ogni immagine è ombrata perchè s'innalzi più acuto il trillo dei colori dalla figura della sposa, in vesti di seta abbaglianti tra lo splendore argenteo delle perle e di una rete di trina. Il tocco, rapido e libero, costella di chiazze sfavillanti, d'incrostazioni

Fig. 577 — Maser, Villa Barbaro, ora Giacomelli. P. Veronese: *Donne al balcone.* (Fot. Alinari).

preziose, le maniche, sfaccetta le perle della collana, forma di fiocchi brillanti la preziosa rete di trine. Tanta è violenza di contrasto fra le tinte avvicinate senza passaggi e l'intensità del colore — indaco azzurro e rosa —, così vertiginoso lo splendor delle luci, che il volto, con l'occhio sbarrato e vitreo, s'illumina come d'un lampo di pazzia nella sua fissità allucinata.

Nella loggia di fronte, si vedon tre sole figure, una per scomparto, una scimmietta nel mezzo, creata con pochi rapidissimi

spruzzi bianco argento nella lieve massa grigia, e due paggi, uno con cane, l'altro con libro, in pose convergenti, melodiche, quello a destra in corsetto giallo aperto a spacchi sopra una veste cupa, quello di sinistra in una veste marrone scuro, quasi nera, solcata da rade vene oscillanti d'argento, come dal tremolìo di fievoli arpeggi di luce.

Nelle lunette delle *Stagioni*, le varie inclinazioni delle figure tra la spuma violargento delle nuvole e il cielo di un cupo indaco, certo in origine molto più chiaro e leggiero, guasto nel 1852 da restauri che hanno di conseguenza alterato tutti i rapporti tra figure e fondo, apron continui spiragli alla luce, che affila i volti ombrati e splende nella preziosa nudità dei corpi, su monili, riccioli, corolle, piume e stoffe di raso, trasformando in serti di fiori umidi di rugiada i bei corpi fragranti di giovinezza.

Nel dipinger le figure, ora purtroppo non più intonate al fondo, tutta l'attenzione del pittore si tese a cogliere i rapporti cromatici più vibranti, le variazioni luminose adatte a strappare al colore la nota più alta e preziosa: così, tra una colonna argentea di nuvole e un drappo abbagliante di seta, egli insinua un penombrato nudo muliebre nella lunetta con l'*Estate* e l'*Autunno* (fig. 578); e al triplice gruppo, in penombra colorata, di Bacco e di due donne con spighe, accosta la neve splendida di una tunica di lino in pieno sole e la radiosa trasparenza di un profilo muliebre. Nella lunetta della *Primavera* (fig. 579), le nubi rosaviola, traversate da calde correnti di giallo solare, formano letto alla bellissima nuda dalle carni pallide, di un diafano monocromo. Il nudo è qui inteso nel suo effetto di massa luminosa, tanto da richiamarci la celebre *Susanna* d'Jacopo Tintoretto nella Galleria di Vienna.

Su quel pallore fatto di fioca luce, le gemme dei monili, le trecce d'oro purissimo e le perle del vezzo, scintillano senza offuscarne la trasparenza preziosa; le figure chine dell'*Inverno* in manto marrone e di una donna in veste verde, di appannato smeraldo, forman argine d'ombra al nudo argenteo, accentuandone la raggiante luminosità. Tutte ombrate, con

Fig. 578 — Maser, Villa Barbaro, ora Giacomelli.
P. Veronese: *L'Estate* e *l'Autunno.*
(Fot. Alinari).

Fig. 579 — Maser, Villa Barbaro, ora Giacomelli.
P. Veronese: *La Primavera.*
(Fot. Alinari).

qualche intenso sfavillìo d'argento nelle corolle dei fiori e nella bianchezza dei lini, son le figure del fondo; e le carni volgono al grigio e al cereo; nel primo piano il colore s'avviva: risplendono il nudo muliebre e il suo drappo di fresca neve; il bimbo che porge i fiori alla Primavera è di un serico rosa lillaceo; l'altro di un rosa biondo, come raggio d'aurora.

Nella lunetta dell'*Estate* e dell'*Autunno* i contrasti sono

Fig. 580 — Maser, Villa Barbaro, ora Giacomelli. P. Veronese: *Le Virtù coniugali.* (Fot. Alinari).

più forti tra il gruppo di figure ombrate e stinte e le due donne splendenti nel centro con l'ala di vivo argento del genietto vendemmiatore. Prezioso particolare è qui la donna seduta a destra col putto scolorito, violargento, sul fascio di spighe di un pallido oro.

Completano la decorazione della sala statue monocrome adagiate sui timpani delle porte, in uno scambio di lumi perlacei e d'ombre verdine, rarissimo e prezioso.

Nel soffitto della sala dedicata alle *Virtù coniugali* (fig. 580), i Cupidi che frecciano il cielo, lanciando serti di fiori brillanti, son vivi modelli del Tiepolo e dei Settecentisti di Francia, da Vatteau al Boucher; e nel fregio della stessa sala le composizioni dell'*Armonia* e dell'*Amor materno* nascono dai più vibranti accordi del colore di Paolo. Il verde della figura al centro del terzetto dell'*Armonia* (fig. 581) leva il suo grido acuto metallico fra uno

Fig. 581 — Maser, Villa Barbaro, ora Giacomelli. P. Veronese: *L'Armonia*. (Fot. Alinari).

splendente colore di foglia secca, che ci richiama gli scialli del Savoldo e certi toni di Francesco Morone, e il grigio sfavillìo di una veste improvvisata con tocchi di luce violenti e non fusi. Nello stupendo cartoccio decorativo raffigurante l'*Amor materno* (fig. 582), le vesti della donna riuniscono le luci dello smeraldo e del topazio; e, tra la neve di un camice bianco e di due alette spiegate, anfore e coppe, prezioso lavoro di cesello, uniscono la calda voce dell'oro al timbro sottile acuto degli ar-

genti. È un'ebrezza di luci variopinte, uno scintillìo di gemme: il baccanale del colore di Paolo. E appunto per questa forza straordinaria di colore, per l'intensa luce che penetra le più

Fig. 582 — Maser, Villa Barbaro, ora Giacomelli.
P. Veronese: Allegoria dell'*Amor materno*.
(Fot. Alinari).

Fig. 583 — Maser, Villa Barbaro, ora Giacomelli. P. Veronese: *Venere e Apollo*.
(Fot. Alinari).

lontane ombre e non consente opacità assoluta, i contorni delle cose si disegnano precisi e taglienti, come nel gruppo di *Venere e Apollo* (fig. 583), nudità sfavillanti tra l'oro della cetra e dei

gioielli. Se noi pensiamo alle *Veneri* di Giorgione, del Palma, di Tiziano, con morbidi contorni sfumati nell'atmosfera, e più tardi in essa smarriti, sentiamo tutta la distanza dal mondo giorgionesco della *Venere* di Paolo, staccata come per incisione di una punta d'acciaio dal fondo di cielo, in un'aria limpida di giorno invernale, che precisa le forme e purifica il colore. La cetra d'Apollo, a tratti immersa nell'ombra, è tutta un arpeggio di luci d'oro; le chiome bionde di Venere s'intrecciano con le perle per adornare di un casco fulgidissimo il capo della dea; e il camice bianco forma una cascatella di liquida neve. Impallidisce al riverbero di quell'argento il Cupido di seta, sfiorato sul volto dall'ombra diafana del braccio, come il bimbo Gesù nella *Natività* di Lorenzo Lotto, a Brescia.

Parallelo al soffitto delle *Virtù coniugali* per il capriccio pittorico di uno sciame di genietti come farfalle screziate, è il soffitto raffigurante *Bacco* (fig. 584), anch'esso alterato nel fondo di cielo, che fa ora apparir troppo nero il roseo delle carni di donne e di bimbi. Qui l'impostazione angolare del vegliardo chino verso la sala ricorda il Nettuno e il Vulcano dell'*Olimpo*, e la figura in posa trasversa della suonatrice appare come un vivo raggio di sole invernale.

Affilata di luce la testa biondissima della donna, il Veronese scherza con le ombre trasparenti sui corpi di lucido raso dei bimbi, col disco di una capigliatura bruna incassato nel niveo splendore dell'ali, con le piume screziate dal tocco fulmineo libero e leggiero, preludendo con i due putti sovrapposti alla scintillante malìa dei genietti tiepoleschi.

Tra le maggiori creazioni di Paolo al Maser sono le due allegorie: *Abbondanza, Fortezza e Invidia* (fig. 585), *Fede e Carità* (fig. 586), che ci preparano alle composizioni della Sala del Collegio in Palazzo dei Dogi, aggruppando le immagini in ripide scale, e valendosi per base, la prima, di un frammento di cornicione incuneato nell'angolo e sfuggente in vertiginoso pendìo.

Dalla base di roccia e di marmo la catena delle figure si lancia così, tesa e leggiera, nel cielo solcato da una cintura

grigio tenue di nuvole, su cui stacca in ardito risalto cromatico. Fulcro coloristico del quadro son le vesti della Forza, in note vibranti di rosa, di giallo arancio, di verde oro, di bianco nivale.

Da un fondo di nugoli dipinti a rapide pennellate di grigio, staccano invece le tre figure che compongono l'altra allegoria della *Fede* e della *Carità*, brano di colore tra i più fulgidi di tutta la scintillante collana degli affreschi di Villa Barbaro.

Fig. 584 — Maser, Villa Barbaro, ora Giacomelli. P. Veronese: *Bacco*. (Fot. Alinari).

Un cuneo di rocce, sfaldate e fluenti, irrigate di luci multicolori dal tocco impressionistico, forma piedistallo alla Fede, vestita di tutta la gamma dei bianchi tra l'oro del calice e del nimbo che incastona l'ostia radiosa. Nitide staccano sul cielo a sprazzi di spuma e grigi cavalloni le figure frecciate di riflessi lampeggianti, in uno scintillìo di luci auree e argentine, non superato mai dalla tavolozza preziosa di Paolo. Ben più che l'impeto del gesto, il fulgore immacolato dei bianchi indica nella Fede il centro ideale della scena.

Ed ecco spalancarsi, nella parete di una saletta, i battenti di una porta sopra un freschissimo cielo d'aurora; e un genti-

Fig. 585 — Maser, Villa Barbaro, ora Giacomelli.
P. Veronese: *Abbondanza, Fortezza e Invidia.*
(Fot. Alinari).

luomo in assetto di caccia entrare, arcuando, con grazia ardita e melodica a un tempo, la snella persona (fig. 587). Lo accompagna

un cane, che scivola tra il battente aperto e la lancia, seguendo l'inchinevole posa cavalleresca. Dietro è un paese biondo e az-

Fig. 586 — Maser, Villa Barbaro, ora Giacomelli. P. Veronese: *Fede e Carità*. (Fot. Alinari).

zurro, sotto la chiarità di un vasto cielo che trascolora dal rosa al bianco nella prima luce del mattino; e a quelle gradazioni d'aurora s'intonano le vesti attillate del cacciatore, il farsetto

bianco di paglia a righe violette, i calzoni di un azzurrino madreperlaceo cangiante in roseo, i lumi azzurri del berretto nero, gamma di tinte iridescenti e leggiere, che il pittore s'affretta a interrompere con un grido di rosso schietto, nel corno e nella bandoliera, accentuando l'intensità cromatica del quadro coi due timbri a contrasto. L'effetto illusionistico è raggiunto con straordinaria vivezza dalla elegante figura, metà fuori, metà dentro le soglie: si spalanca d'improvviso la porta alla luce iridescente del mattino, ed entra il baldo cacciatore, recando nel palazzo, col saluto mattinale, la freschezza dell'aurora e la fragranza dei campi. [1]

Gli affreschi di Villa Barbaro non sono tra le opere più conservate di Paolo; e gli aiuti vi ebbero larga parte; pure essi segnano il culmine raggiunto dal Grande nel suo sogno cromatico, il più intenso sforzo della sua anima tesa a far vibrare le corde armoniose del colore.

* * *

Si suppone rappresentato, il signore della celebre villa, nel ritratto della Galleria Pitti (fig. 590), in un interno grigio verde di tinta unita e fonda, variato solo a destra da un breve telaro di cielo pallido; a sinistra, dalla consueta colonna scanalata. La base della colonna serve d'appoggio all'alta figura superbamente ammantata di velluto e d'ermellino; e la finestrella in angolo, tronca dalla cornice, suggerisce la linea trasversa della composizione

---

[1] Ai chiaroscuri nella Sala dell'Olimpo si avvicinano, con uno scintillio maggiore del tocco, che veramente gareggia in effetto con i più ricchi brani di colore creati dal pennello di Paolo per la decorazione di Villa Barbaro, due monocromi appartenenti alla Casa d'Arte Volterra (figg. 588 e 589), e da lui a me indicati. Le proporzioni delle tele son piccole, ma Paolo Veronese le ingrandisce con la imponenza delle sue linee monumentali, qui tutte riecheggianti di parmigianinesche eleganze, specialmente nel gruppo nobilissimo della *Carità*, con quel piegar melodioso del bimbo sul seno materno. Il monocromo è grigio su grigio, con lumi d'argento, ma l'intensità del tocco grumoso forte e libero, che indica le luci, ora scolpendo con ammirabile fermezza plastica i lineamenti della Fede, ora scorrendo in rivoletti brillanti sulle vesti della Carità, ottiene il più esaltante effetto di colore in queste composizioni dipinte senza colore, tutto rivelandoci il prodigio dell'arte veronesiana. E a un tempo, la figura della Fede ha un posto eccezionale nell'arte di Paolo, per la pensosa maestà del volto scavato d'ombre profonde.

Fig. 587 — Maser, Villa Barbaro, ora Giacomelli.
P. Veronese: *Gentiluomo in assetto di caccia.*
(Fot. Alinari).

Fig. 588 — Firenze, Casa d'Arte Volterra. P. Veronese: *La Carità.*

Fig. 589 — Firenze, Casa d'Arte Volterra. P. Veronese: *La Fede.*

veronesiana. Eretto, immobile, nella pompa delle vesti magnifiche, con la gran barba di fiume e la capigliatura marezzata di grigio e di castano, il gentiluomo, ritenuto Daniele Barbaro e certo ritratto al tempo in cui Paolo lavorava in villa Masèr, ricorda

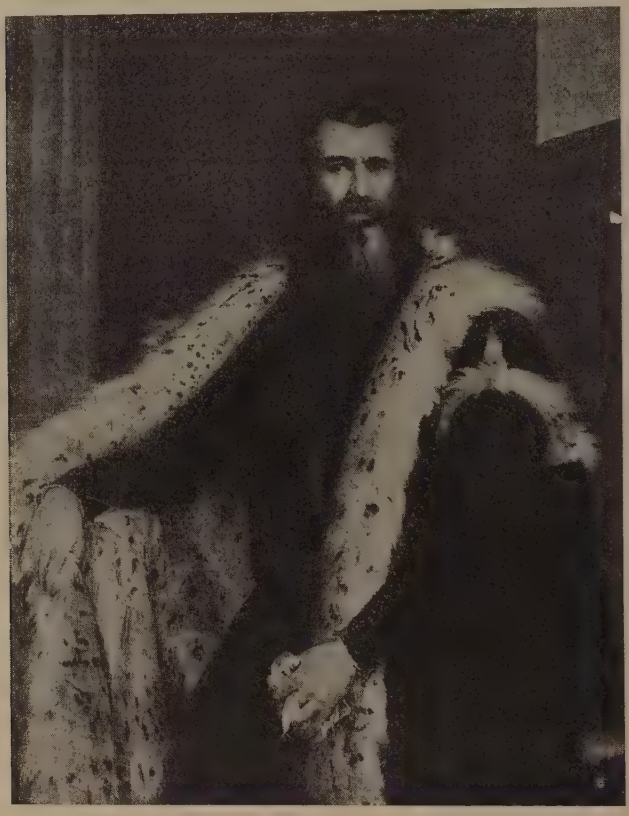


Fig. 590 — Firenze, Galleria Pitti.
P. Veronese: Ritratto supposto di *Daniele Barbaro*.
(Fot. Brogi).

le statue solenni del Vittoria. Nel chiuso e nudo ambiente, le variazioni di colore di barba e capelli, maculati di grigio, l'impetuoso zampillo dei ciuffi d'ermellino, dai tagli di una manica spaccata, come di acque che s'aprano d'improvviso la via traverso una bocca di fonte; la cascata argentea della pelliccia

dal braccio e dal piedistallo marmoreo in scrosci di spuma a tratti soffiata via dal vento, raggiungono la pienezza dell'effetto decorativo e cromatico, del tutto fantastico in quella danza di macchie nere tra l'argentea spuma dell'ermellino. Il volto

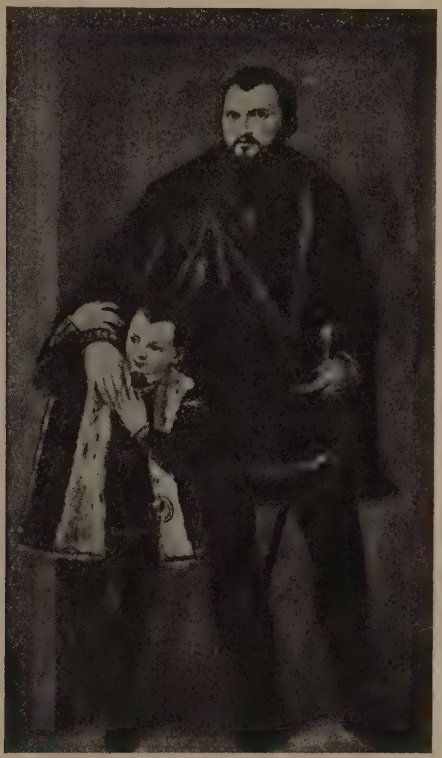


Fig. 591 — Roma, presso il Conte Alessandro Contini. P. Veronese: *Ritratto del Conte Porto col suo bimbo.*

stesso, con un occhio umido e brillante, l'altro appannato, trae dall'effetto di variazione luminosa una sensibilità eccezionale nell'arte ritrattistica di Paolo. E tuttavia, sebbene l'effigie di Daniele Barbaro desti un'impressione di grandiosità e serenità superiore, e di piena magnificenza cromatica, non sentiamo in questo quadro ciò che v'è d'improvviso, di fantastico, nelle

allegorie veronesiane, perchè il ritratto lega l'artista al soggetto, e limita la libertà del capriccio pittorico.[1]

Era creduto Daniele Barbaro anche il gentiluomo rappresentato in un quadro della Galleria di Dresda (fig. 593). appena

Fig. 592 — Baltimora, Collezione Walters.
P. Veronese: *Ritratto della Contessa Porto* (?) *con la sua bambina.*

più tardo di quello Pitti, e concepito con una più evidente ricerca d'enfasi scenografica nell'atteggiamento. Qui una fuga di colonne

[1] Fasto di presentazione, larghezza d'effetti decorativi, splendore cromatico, avvicinano alle pitture del Maser due capolavori ritrattistici di Paolo, che rievocano, con grazia anche più affiascinante e spontanea, il bel motivo d'intreccio nel gruppo di *Donna e bimbo* al Louvre, e cioè il ritratto del *Conte Porto col figlio*, presso il Conte A. Contini a Roma (fig. 591), e l'altro evidentemente eseguito a riscontro di *Donna e bimbo*, nella Raccolta Walters a Baltimora (fig. 592).

su alto piedistallo, tronche dalla cornice, due in pieno lume, due in trasparente penombra — la fuga di canne d'organo dei colonnati sansovineschi — suggerisce la veronesiana linea trasversa, ripetuta dalla figura con l'atteggiamento lievemente forzato e tronfio:

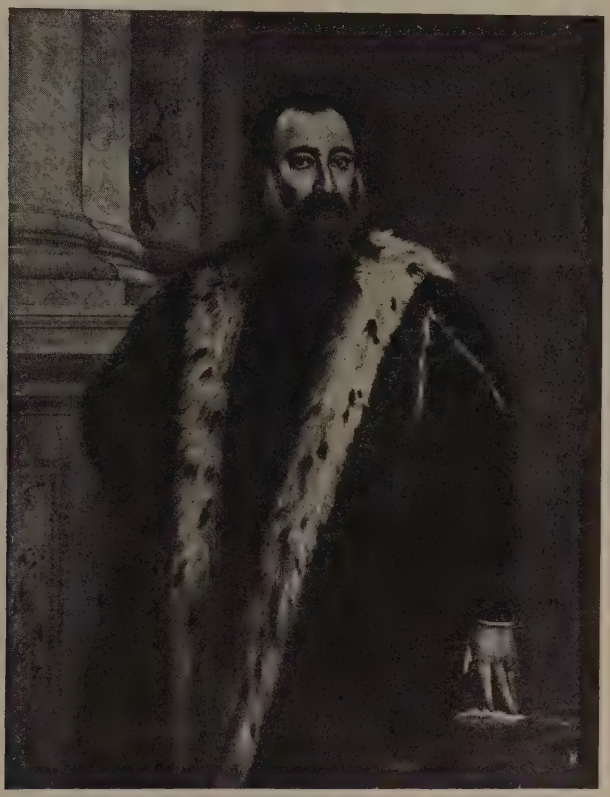


Fig. 593 — Dresda, Galleria. P. Veronese: *Ritratto.*
(Fot. Hanfstaengl).

gomito sinistro appuntato al piedistallo della prima colonna, dita appuntate all'angolo di un tavolo, persona di sbieco; più di sbieco la testa volta di tre quarti, in posa voluta e veramente fotografica. Si ha, riguardando, l'impressione di uno studio faticoso di direzioni nell'atteggiamento di questa figura-stendardo, provincialmente occupata a spiegare all'ammirazione

altrui la propria magnificenza, come i personaggi ritratti dal bresciano Moretto. Ma proprio dalla posa rigida e impettita, e dalle opposte direzioni di testa e busto, che ampliano le superfici e avvivano le tinte nel gioco alterno dei chiari e degli scuri, il Veronese trae la sorprendente vitalità della fisionomia e del colore. Persino le dita appuntate sprigionano, toccando il tavolo, uno scoppiettìo di faville. Il fondo è verdognolo, e le colonne, fasciate di penombra o di luce, con un partito largo e sommario come quello della figura, appaiono al riflesso di acque verdi. L'abito verde scuro con risvolto di ermellino s'intona a quel fondo trasparente, subacqueo; la barba stessa divien grigio verde, come tinta dal riflesso della veste e dell'ambiente; ma ecco che il volto oppone d'un tratto alla luce acquea dei verdi il fuoco di un rosso di fiamma, ristabilendo la vicenda veronesiana di timbri cromatici a contrasto. E più che nelle allegorie e nelle composizioni sacre il colore è spesso e denso, nelle carni rubizze e accese di questo secondo personaggio prossimo ai tipi di Alessandro Vittoria. [1]

* * *

Vicino di tempo alle pitture di Villa Barbaro è il quadro raffigurante *Alessandro e la famiglia di Dario*, nella Galleria Nazionale di Londra (fig. 595), riflesso magnifico della vita veneziana in una visione di sfarzo e di festa. Il fondo è uno scenario architettonico, di un bianco velato, acqueo, con figurine, fra la terrazza e il cielo pallido, in gamme chiare smorzate, di rosei stinti, di gialletti, di violacei, d'argenti, come se il pieno aere violentemente decolorasse ogni tinta. Aggetti e rientranze variano il dolce chiaroscuro dei marmi, senza che mai l'ombra diventi opaca e ne offuschi la trasparenza di cri-

[1] A questi ritratti abbiamo ancora il tempo di aggiungerne uno di recente entrato a far parte della raccolta Lazzaroni a Parigi (fig. 594): un busto di giovane donna, stupendo di colore nel contrasto fra la bianchezza perlacea delle carni e il verde vibrante di una veste di velluto. La capigliatura di un biondo chiaro, o meglio di un preziosissimo giallo, sembra cingersi di luminosi vapori. E l'orecchino, una perla incastonata tra foglie verdeoro è tra i più rari prodigi d'oreficeria creati dal pennello magico del Veronese.

stallo. Mediante quella gradazione di bianchi, sfondo alla scena, il Veronese mette in risalto le vesti più svariate; scherza con le sete

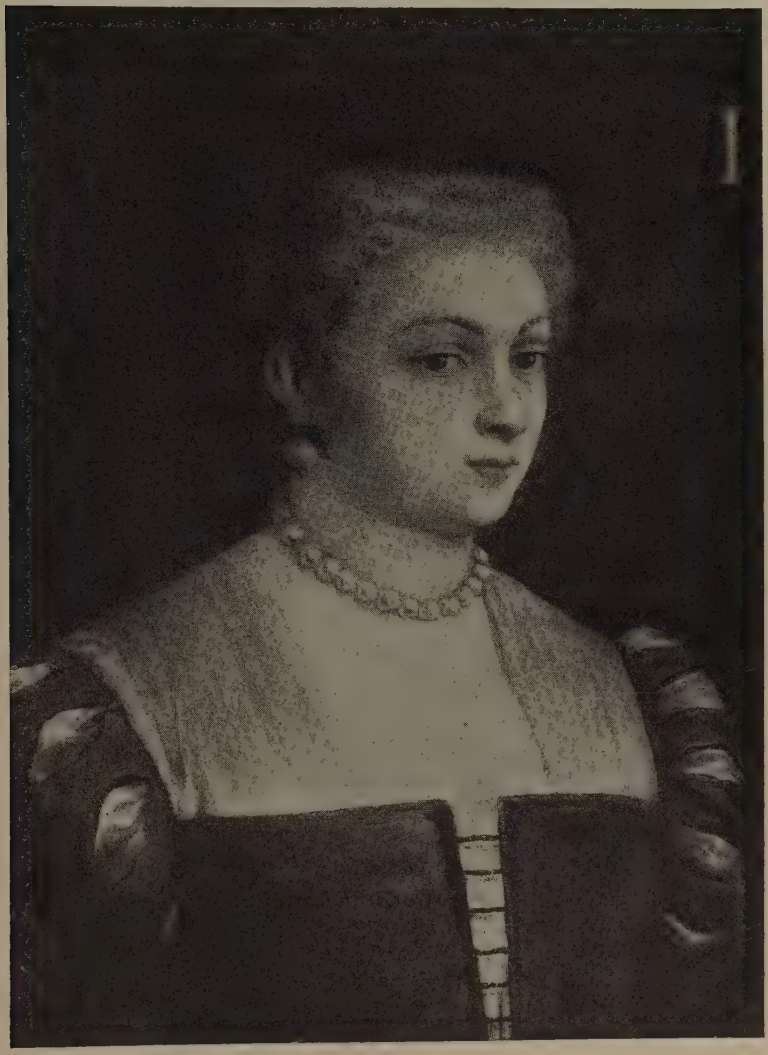


Fig. 594 — Roma, Raccolta Lazzaroni. P. Veronese: *Ritratto di donna.*

lucenti, i velluti, le pellicce, le armature preziose, costruendo gruppi voluminosi e sfaccettati, trofei scintillanti di figure.

Fig. 505 — Londra, Galleria Nazionale, P. Veronese: *Alessandro e la famiglia di Dario*.

Le vesti gli permettono, coi loro cartocci multiformi, di distribuir zone chiare e scure, di comporre in gran pompa decorativa la scena, di trar lampi dal colore. Tra i broccati d'argento fioriti d'azzurro, cantano i gialli e i rossi, tutti i gialli, da quello canarino al liquido topazio, all'oro vecchio, al giallo arancione della vela adriatica ; tutti i rossi, dal rosa antico al rubino, alla brace viva: il bimbo accanto alla madre di Rossane vibra nell'ombra

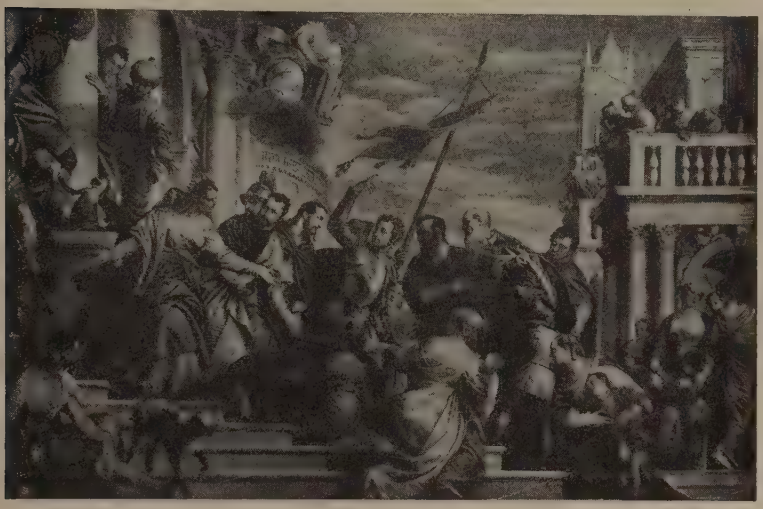


Fig. 596 — Venezia, San Sebastiano.
P. Veronese: *I Santi Marco e Marcellino esortati da San Sebastiano a non abiurare.*
(Fot. Anderson).

colorata dai riflessi di luce del manto rosso e dai bagliori lunari dell'ermellino; e tutta avvolta nel rosso, tutta in un nido di fuoco, appare una testa di bimbo tra Alessandro e l'armigero che lo segue.

Un preludio alle famose *Cene* nell'effetto di folle agitate, sopra uno sfondo suntuoso di palazzi cinquecenteschi, si ha con le pitture del coro delle monache di San Sebastiano, raffiguranti i *Santi Marco e Marcellino esortati dal santo guerriero a non abiurare* (fig. 596), e la scena del *Martirio*. Nel primo quadro, l'episodio della madre che inveisce contro il Santo, esortatore

dei figli, si perde nella festa di una folla multicolore irradiata di luce, come nel secondo (fig. 597) la figura del martire stesa sui cavalletti dagli aguzzini. Quando il vecchio Tiziano dipinse il *Martirio di San Lorenzo*, addensò nella scena tenebre rotte da scoppi di fiamme, facendo attori del dramma il fuoco, la notte, il mistero dell'ombra che svela e nasconde a tratti le cose; ma contro il cielo di Paolo, velato di nuvole bianche e cilestri, s'innalza, vestito di una limpida luce d'argento, il marmo del loggiato; e nessun particolare si smarrisce della folla variopinta che riempie lo spazio di lampeggiamenti e di serici fruscii, occupata a giocar d'angoli per meglio spiegare la scintillante maraviglia dei colori negli effetti di luce e contro luce. Indifferente al soggetto, il Veronese si lascia guidare solo dal suo trasporto per la sostanza abbagliata del colore. Il comandante intento a sollevar lo strascico della sua veste di seta, mentre impugna lo scettro per dare il segnale di morte; il cane arricciolato come in un capriccio di grottesca; gli Orientali in turbante, i mori in vesti a strisce policrome; la dama che s'innalza con eleganza di stelo parmigianinesco sotto le pieghe armoniose di una tunica di velo, e il cavaliere che svolta dal colonnato verso la folla, e il vessillo che spiega la fiamma di una seta vermiglia, celebrano la festa eterna del colore di Paolo, nei suoi continui passaggi dallo squillo più acuto al murmure più delicato e sommesso. Due figure di guerrieri, a sinistra, entrambe di sbieco e di tre quarti, si fronteggiano, traversate dal vivo splendore del raggio che penetra una testina di putto interposta, e ne mette in valore la bionda trasparenza. Splendono i colori nell'umida atmosfera, sul fascio delle figure a destra, composto come un trofeo ad angoli e incroci, tra spiragli di sole freddo e brillante all'estremo. E la luce, che stagna nel cielo velato per raccogliersi argentea sulle colonne, sfiora di un raggio il corpo del martire steso in un velo d'ombra idealmente leggiero.

Tuttavia non è qui raggiunto dal Veronese il vertice altissimo degli affreschi di Villa Barbaro. Scaturisce un effetto più superficiale, da questa decorazione splendida e un po' macchi-

nosa; e un leggiero sforzo si sente nella tensione verso l'effetto scenografico, che là non si avvertiva davanti ai grappoli delle figure, densi e sfaccettati, ai nodi di sete e di gemme, ai chiari e lievi paesi.

Più intensi contrasti d'ombra e luce si succedono nel gruppo di *San Sebastiano e altri Santi*, che dalla terra contempla, nella pala d'altare (fig. 598), la Vergine in gloria sulle nubi, circondata

Fig. 597 — Venezia, Chiesa di San Sebastiano.
P. Veronese: *Il Martirio di San Sebastiano.*
(Fot. Anderson).

da angeli. Le due parti del quadro, a differenza che nell'arte di Tiziano, dove il tono le unifica, sono nettamente separate per effetti di lume e di colore: la colonna di nuvole, effervescente spuma di luce come nelle composizioni di Villa Barbaro, passa, col suo carico di forme celesti, davanti al fascio di colonne scanalate, che salgono dalla terra al cielo, e si perdono in alto, dietro le nubi invadenti. La luce splende serena sul gruppo di madre e figlio, di maestà quasi raffaellesca (fig. 599); e l'alone, con la sua cornice di cherubi a mazzetti, forma dossale fulgido al trono della Vergine, immota sulle nubi nel serto meraviglioso

Fig. 598 — Venezia, Chiesa di San Sebastiano. P. Veronese: Pala d'altare. (Fot. Anderson).

d'angeli, immota come il suo fondo di sole, mentre sulla terra la luce combattuta s'apre valichi fulgidissimi tra l'ombra della nuvola e l'ombra balenante del cielo. In questo contrasto di luci è tutta la potenza emotiva del quadro, che vince la calma degli aspetti, l'enfasi manierata dei gesti. Piegato nello sforzo di mirare in alto, il corpo del martire Sebastiano,

Fig. 599 — Venezia, Chiesa di San Sebastiano.
P. Veronese: Particolare della pala suddetta.
(Fot. Anderson).

centro vibrante della scena, rimane col volto e il busto nell'ombra della nuvola: e in quell'ombra gli occhi vitrei riflettono in due scintille il raggio celeste, come traverso un velo di lacrime.

Le colonne scanalate, di solito avvolte dal Veronese in una rete di luce quasi immobile, tanto leggiere sono le variazioni d'ombra entro le scanalature, qui appaiono, insieme al corpo del Martire, tra ombre di nuvole e abbagliamenti lunari;

e il raggio di luna segna di una linea tremula gli orli delle scanalature, corde vibranti d'arpa gigantesca tesa fra terra e cielo. Accompagna quella musica di timbro argentino l'azzurro screziato da strisce d'argento lunare tra nuvole tinte di soffocati colori. Ed ecco che un fiotto di chiarore improvviso s'apre proprio dietro una delle colonne, perchè la testa in ombra di Sebastiano, immagine della Notte dal tremulo sguardo astrale, riposi tra due valichi di luce, a contrasto; e la corrente argentea prolunghi nel cielo, coi suoi rapidi gomiti, l'inclinazione del corpo lampeggiante. Intorno al fascio delle colonne s'aggira la ghirlanda dei Santi fra ombre di nuvola e fulgori di plenilunio; e due linee trasverse, una che dal San Giovanni, inginocchiato nell'angolo a sinistra, sale a toccar la punta di un'ala angelica, l'altra che lega la figura di San Pietro, abbagliata, alla serica immagine di Santa Caterina, tesa verso il cielo, dall'ombra d'una tettoia di nuvole, in un fruscìo di luce lieve come sospiro, s'incrociano sul corpo del Martire, fulcro della composizione. Scintille d'astri riflesse in limpida rugiada paion gli occhi di Sebastiano e quelli della Santa nel fondo, com'essi levati al cielo; raggi fatti persona l'angelo riversò tra l'argento della nuvola e il roseo bagliore della veste di Maria, e l'altro che ad ali spalancate fra la nube grigia e il limpido azzurro esce dalla nicchia di un manto per formarsi nel volger di una spira di luce.

I grandi effetti decorativi delle pitture nel coro di San Sebastiano riappaiono più intensi nella pala della chiesa di San Giorgio a Verona (fig. 600), rappresentante il *Martirio del Santo*, con gruppi di figure in opposizioni d'ombra e luce intensissime, controtagliati sul fondo di cielo grigio argento, e d'una reggia sorta come per incanto dalle argentee profondità di una notte lunare. Il timbro cristallino delle pitture di Paolo risuona in tutta la sua purezza negli scintillanti trofei del primo piano, fra armi azzurro acciaio e stoffe iridescenti; ma qualche strappo di giallo topazio, e soprattutto il rosso crudissimo di un berretto di scherano, dietro il carnefice, segnan le note violente

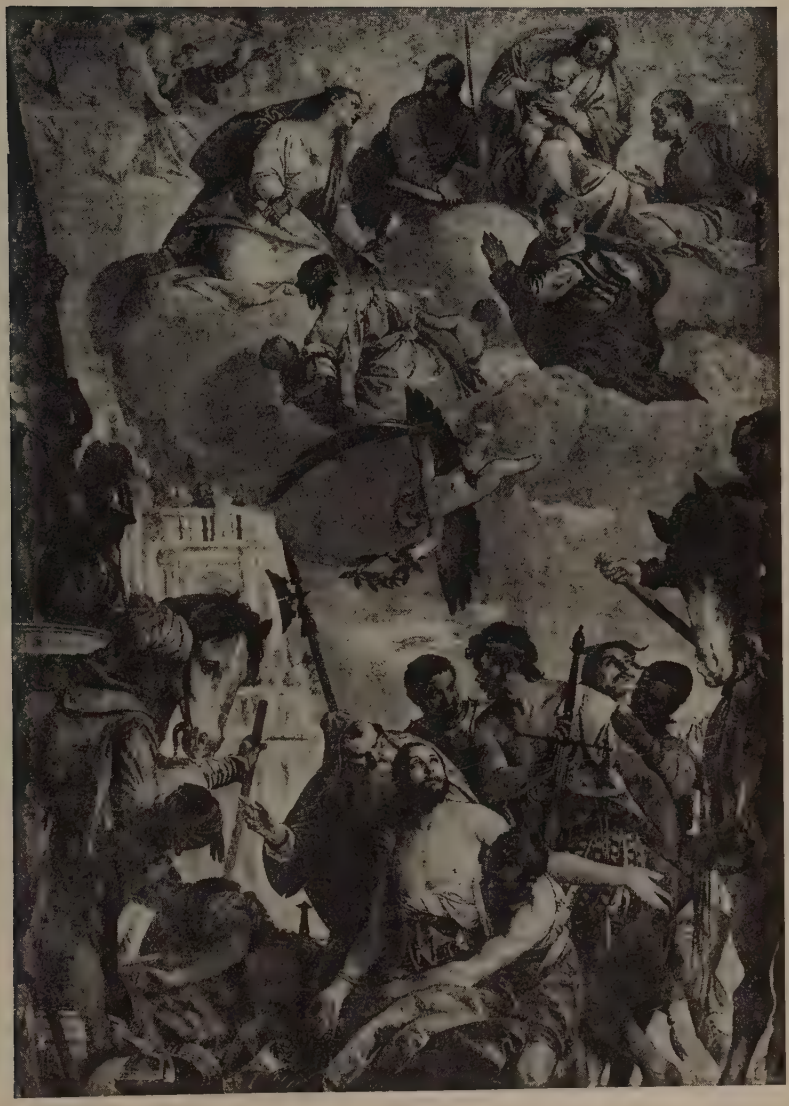


Fig. 600 — Verona, San Giorgio in Braida. P. Veronese: *Martirio di San Giorgio.* (Fot. Brogi).

di contrasto che egli ama introdurre nelle sue vaste sinfonie di colore.

I volumi poliedrici di figure e gruppi di figure, quali si vedon scintillare nel soffitto di San Sebastiano e nelle sale di Villa Barbaro, si spianano, si assottigliano nella pala veronese, dove le immagini, con i loro complessi incroci, affiorano alla superfice del quadro, emergendone appena, e chiudono il fondo lunare nello sfavillìo di una cornice gemmata, scendendo al gruppo del Martire dalle alte quinte laterali di cavalli, statue e armigeri, per risalire alla serica ghirlanda della Vergine coi Santi Pietro e Paolo e le Virtù Teologali. Scintillìo di cornice che si quieta nel fondo, ove esseri e cose sono parvenze vestite di luce, sfiorate di pallido colore, eppur limpide e chiare all'occhio nei loro limiti e contorni.

* * *

Crediamo opera appena successiva alla pala di San Giorgio la *Crocefissione* del Louvre (fig. 601), che nella piccola superfice chiude una più delicata e preziosa sensibilità di colore, e un soffio di emozione quasi sempre disperso dalle grandi macchine scenografiche di *Cene* e di *Martirii*. Anche qui le figure sono ritagliate sul fondo; e un trofeo d'uomini e cavalli forma quinta laterale alla scena; ma la quinta è una sola, e tutta la composizione, con le tre croci in prospettiva e la scala, si raccoglie verso il margine sinistro del quadro, lasciando in noi vibrare l'impressione del gran vuoto atmosferico a destra: libertà compositiva che è un primo elemento di suggestione in questa elegiaca trama di linea e di colore. Alla base delle croci le figure forman conca, in dolcissimo ritmo sospese alle due linee spioventi dell'uomo col cavallo, controluce, e della donna in scialle giallo verde, colpita in pieno dalla chiarità lunare del cielo; e par che quella conca accompagni il languir della Vergine; ne culli il dolore. La luce, che corre in pallide fiammelle sulla chioma biondissima di Maddalena, scolora il materno volto dolente e sospira tra l'ombra sul profilo di una donna pietosa.

Un'eco di Savoldo, delle famose *Veneziane in iscialle*, ci par sentire nell'immagine china dall'alto, col profilo nascosto dal drappo gialloverdeoro, come da un prezioso sudario, mentre il raggio che s'insinua fra ombra e ombra del cavallo e dell'uomo in stracci pittoreschi richiama i potenti contrasti del *Trionfo*

Fig. 601 — Parigi, Louvre. P. Veronese: *Crocifissione.*
(Fot. Alinari).

di Mardocheo. China la testa il cavallo, come al suono di una marcia funebre, e accompagna col suo moto la mesta cadenza delle figure intorno a Maria.

Sfondo alle otto immagini in luci agitate fra l'ombra è il tremulo argento di una notte lunare; ma in alto, dietro le croci, s'incupisce l'azzurro perchè vivano nella luce i corpi marto-

riati dei ladroni e la sublime immagine del Cristo, che sembra continuare sull'albero di morte un divino sogno di pace nel dolore. Anche la scena è di una libertà fantastica senza precedenti nell'arte veneziana, per la disposizione varia delle croci e il dicentramento altamente suggestivo, che nulla toglie all'equilibrio della composizione, sorretto dalle curve simmetriche dell'uomo col cavallo e della donna in iscialle ai piedi delle croci. Dietro la donna, Gerusalemme, irta di punte, filigranata di luce, s'appiatta in una breve conca verdognola, al chiaro di luna d'un orizzonte argenteo, città minima sotto lo sconfinato cielo, a strappi violenti d'azzurro tra nubi procellose, che al piccolo quadro dà uno sfondo infinito come l'umano dolore.

* * *

Ma, ecco, ritorna il Veronese ai suoi effetti di lieta e brillante superficie colorata, nel ritratto della *Bella Nani* al Louvre (fig. 602), il più agghindato e prezioso di tutti i suoi ritratti muliebri, carezzato dal pennello con uno studio di grazie idilliache da preludere al Settecento. Una mano della dama s'appunta a un tavolo, come quella del *Gentiluomo* di casa Colonna, trattenendo un lembo del velo; l'altra posa sul petto, in un gesto di presentazione di se stessa al pubblico; la testa di bambolina, con occhi stupiti, piega leggermente sulla spalla, come per vezzo. Tutto è chiarore: le carni bionde, i ricciolini d'oro, le iridi limpide, il velo trasparente, le gemme dei fermagli e del cinto, le perle e il broccato sfavillante; e par che abbagliato da quel fulgore s'affisi lo sguardo in un'estasi ingenua e sorridente, d'Arcadia.

Appartengono a questo periodo alcune opere dove l'arte del Veronese, accentuando il risalto di luci dall'ombra, par talora accostare il luminismo tintorettesco, senza che tuttavia ne scapiti il colore, sempre limpido e brillante. Così la cortina di velluto verde dietro il fastoso *Gentiluomo* effigiato in un quadro di Palazzo Colonna a Roma (fig. 603), con una mano sul fianco e l'altra appuntata ancora a un tavolo coperto di tappeto a

fiori, ha pieghe segnate da una larga pennellata strisciante, con un guizzo di luce fulmineo, che non disdirebbe a una tela del Tintoretto o del Greco. Ma la fosforescenza di una veste di seta, l'effetto madreperlaceo di una stola a ciuffi ricciuti, a piccole fughe di luce, l'ampio sviluppo di superfici colorate

Fig. 602 — Parigi, Louvre. P. Veronese: *La Bella Nani.*

ottenuto con la posa coreografica, l'intonazione dominante verdargento, ripetono le più fervide note dell'arte veronesiana. La cortina verde, variegata di freddi riflessi d'oro, accosta la luminosa biondezza del volto. E l'espressione di meditativa incertezza è qui in armonia sottile con la metallica gamma dei verdi, con l'atmosfera umida, subacquea, coi riverberi che s'allungano tra i meandri delle maniche in serpi di luce mobi-

lissime, rapiti ancora una volta al tremolìo del sole sulle acque verdi della laguna.

Simile accentuazione luministica si vede in due scomparti decorativi, a Berlino, raffiguranti coppie di divinità, e nella

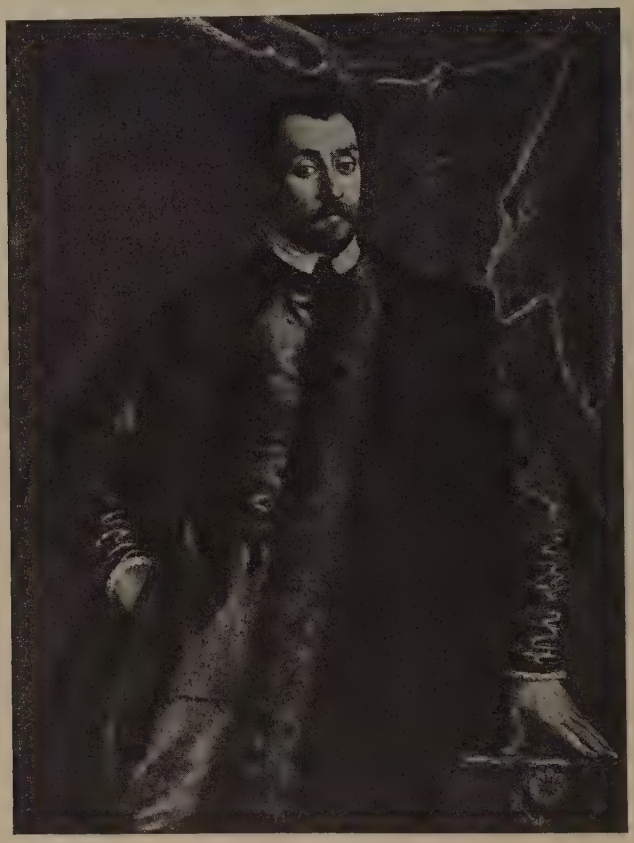


Fig. 603 — Roma, Galleria Colonna.
P. Veronese: *Ritratto di Gentiluomo.*
(Fot. Anderson).

Madonna di San Polo a Verona (fig. 604), dipinta in una gamma di colore trattenuta e sobria. Anche lo scenario del quadro d'altare a San Polo è insolitamente approfondito da una fuga prospettica, verso l'ultima arcata e il cielo burrascoso,

di una serie d'archi franti, che ci richiama i ponti cimeschi in rovina, cari al Pordenone e ai friulani. L'atmosfera stessa

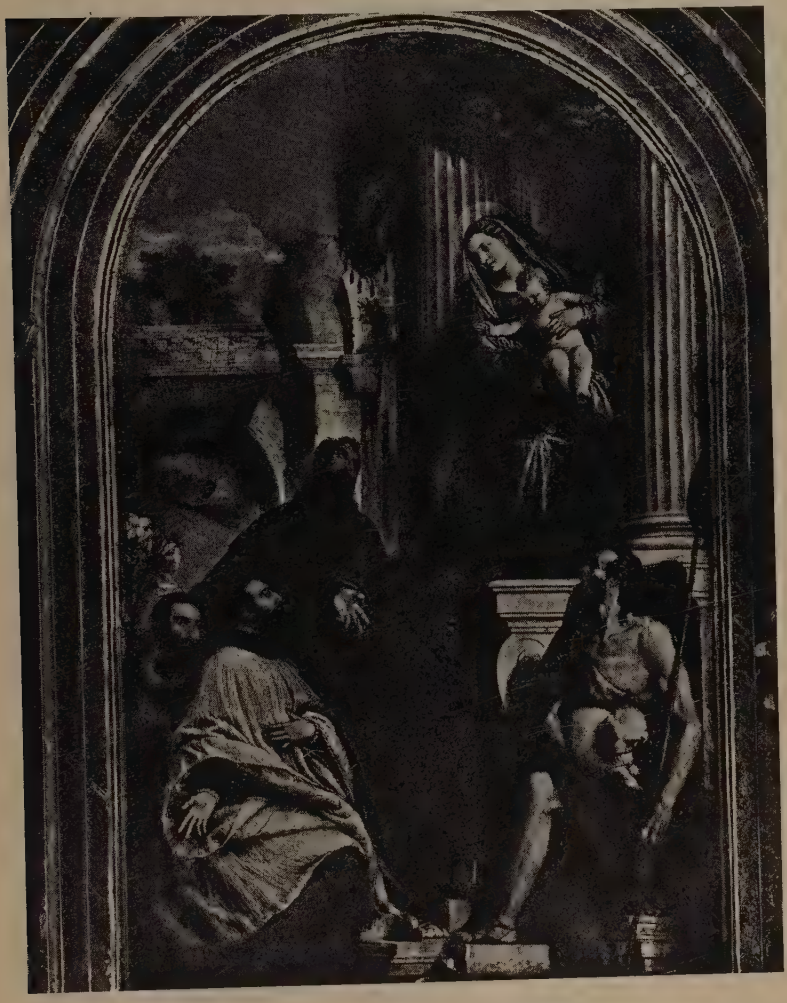


Fig. 604 — Verona, Chiesa di San Polo.
P. Veronese: *La Vergine in trono col Bambino e Santi*
(Fot. Anderson).

è qui più greve del solito, sebbene fulgidissima; e gli squarci di luce, i riverberi oscillanti nell'ombra delle muraglie,

la corrosione delle pietre con orli dentellati, quasi a traforo, la straordinaria vita pittorica dei marmi e dei ciuffi d'erbe

Fig. 605 — Verona, S. Paolo. P. Veronese: Particolare della pala suddetta. (Fot. Anderson).

sotto un torbido e combattuto cielo, appaiono sorprendente preludio agli scenari piranesiani, tra i fondi limpidi trascoloranti

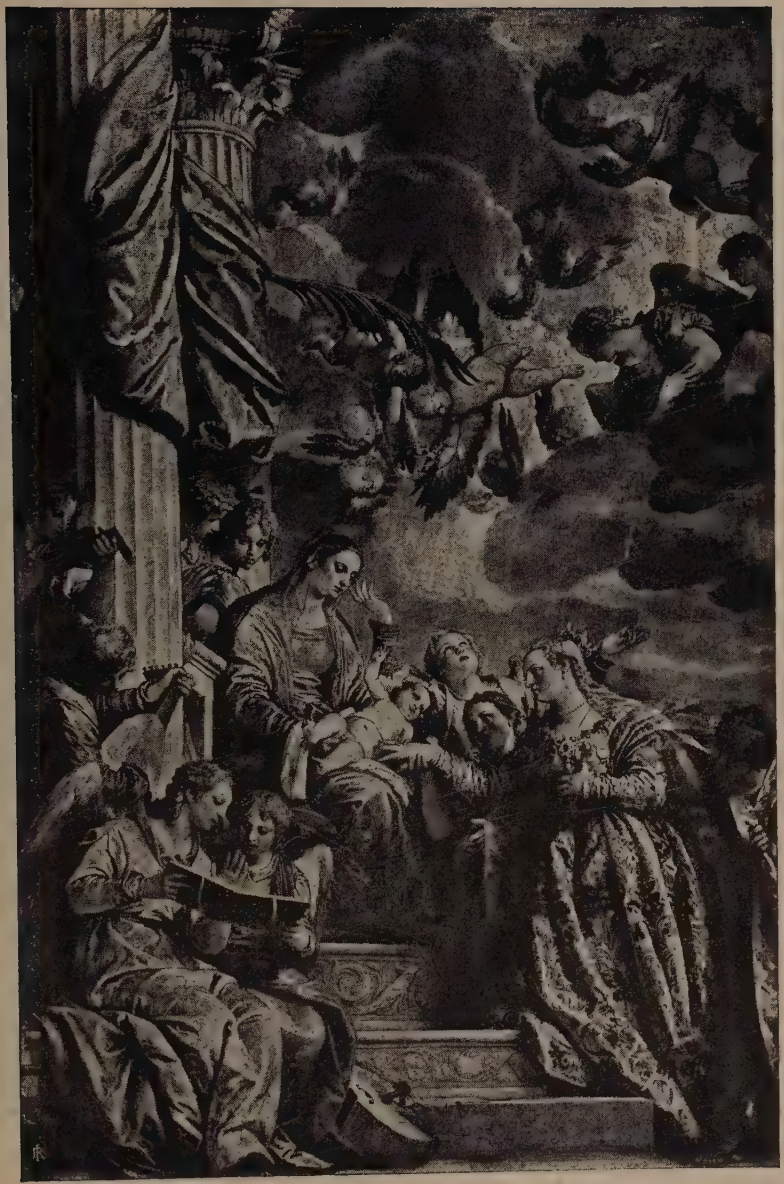


Fig. 606 — Venezia, Accademia. P. Veronese: *Sposalizio di Szta Caterina* (Fot. Anderson).

e chiari delle composizioni di Paolo Veronese. La sola nicchia della Vergine, sgusciata tra le due enormi colonne scanalate, in iscorcio irrazionale ardito come certe architetture del Pordenone, conserva intatta la sua cinquecentesca magnificenza di marmi nel tempio diruto; ed essa compone coi due committenti in ginocchio la transversa scala veronesiana, inclusa tra due sponde, in ombra l'una, abbagliata di luce l'altra: formate da Sant'Antonio, che equilibra, con l'arco tenebroso del corpo, l'arco di luce della Vergine, e da San Giovanni Battista, incuneato nell'angolo tra il piedistallo della colonna e il piedistallo del trono, e illuminato a sprazzi violenti tra uno specchio di marmo abbacinato e uno specchio in ombra. Così il saio del santo monaco forma base al camice del committente, tessuto di raggi; e la testa in ombra ha per sfondo il pilastro abbagliato di luce, ripetendo le note a contrasto da cui la tavolozza del Veronese trae la sua fulgida ricchezza. In alto, la tenda fiorisce di maravigliose margherite nell'ombra; e i fiocchi delle frange sfavillano come occhi lontani di stelle.

Ma l'ombra, qui più densa e vellutata che nelle altre opere veronesiane, modifica l'effetto generale del quadro, e anche la visione della Vergine (fig. 605), che dalla nicchia ombrosa china verso il devoto il volto soffuso di un tremulo sorriso, fiore unico d'intima dolcezza nell'arte di Paolo. Quel sorriso incantevole par scaturire dalla stessa luce siderea che trema nelle chiome ricciute e nel brivido dei crespi veli, per irradiarsi in fulgidi raggi di stella dal cuneo di un ginocchio nella notte azzurra del manto. E dal manto, che segue palpitando l'arco di cometa della Vergine china verso i devoti, s'invola, farfalla di luce fuor dell'involucro serico, il Bimbo rosa e biondo, gambette incrociate, braccia aperte ad arco simmetrico d'ali.

* * *

La linea obliqua, che nella pala di Verona costruiva, come poche volte nell'arte di Paolo, lo spazio in profondità, non si discosta invece dal piano superficiale del quadro, nello *Sposalizio di*

Santa Caterina, ora all'Accademia veneta (figg. 606-607), limitandosi a indicare, con masse brillanti di figure e colonne, il profilo di una scala che dalla terra si prolunga nel cielo, ove globi di nuvole, rotti da un torrente di luce, sostituiscono, come nel quadro di Verona, i rasi screziati dei cieli veronesiani. E par che il movimento delle nuvole, fosche e un po' grevi sulla

Fig. 607 — Venezia, Accademia. P. Veronese: Particolare della pala suddetta.

preziosa chiarità argentea del basso, si rifletta nella variazione dei gradi di luce sul grappolo di umani fiori.

Il Correggio, nel quadro di Napoli e più nel quadro del Louvre, entrambi con poche figure, rappresentava lo *Sposalizio di Santa Caterina* come un'allegoria d'amore, in un'aura densa di languidi sospiri, tra preziose eleganze di orafo; Tiziano, nel quadro di Dresda, ricomponeva una delle sue commosse *Sacre Conversazioni*, accentrando nella grave e radiosa immagine della Santa, tra la luce di una nuvola pregna di sole e di una veste bianca, e nello sguardo ardente di Gesù, tutta la

poesia della scena; il Veronese celebra la festa dello sposalizio mistico in un gioco d'argenti su stoffe suntuose, in una pompa di rasi, di sete e di piume, chiamando a raccolta dal cielo e dalla terra tutto uno stuolo d'angeli. Uno di essi regge la mano della sposa, un altro ne regge lo strascico; due si affacciano ammirando dal vano tra le colonne; altri cantano e suonano in coro; e dalle nuvole si protendono ancora angeli adoranti, due angioletti con la palma del martirio e il diadema; e a frotte a frotte giungono i cherubi a tuffarsi nella corrente di luce che li trasporta verso la terra. I broccati, specialmente quello meraviglioso, di greve argento, che fascia di splendore le belle forme femminee dell'angelo seduto in angolo, a sinistra, sono tra i più abbaglianti del Veronese; le chiome bionde brulicano di faville; l'ala di un angioletto porta-corona spumeggia d'argento al sole. Sebbene appaiano un po' grevi, nel cielo a contrasti quasi tintoretteschi, le due spire di nubi in alto, da una delle quali, come da uno scoglio, un angelo, plasmato d'ombra idealmente rarefatta e luminosa, s'affaccia a guardare, l'impressione generale del quadro è di un paradisiaco splendore argenteo, con toni biondorosa di carni e turchini d'ali angeliche, squarci d'azzurro tra il soffocato oro piombo delle nuvole. E qua una testa d'angelo tra ombra e luce presso la Santa è abbozzata con rapidità impressionistica di tocco nei piani sfaldati dei lineamenti; là una successione minutissima di fibrille chiare indica, con un sistema grafico già noto ai Bresciani, le soffocate luci del risvolto di Caterina e il fremito aereo di un velo; altrove un arpeggio di piccole luci argentee trema nell'azzurra notte di una veste angelica: brilla il colore nella sua gamma primaverile di rosei, di cerulei, di bianchi. Ogni particolare è chiaro e limpido, ogni forma s'imbeve di splendore, ogni superfice sfavilla come coperta da una brina d'argento: l'ombra stessa diventa luce. E nel riso della luce, nel riso delle tinte purissime, Paolo celebra gli sponsali di Santa Caterina, con un abbandono pieno e gioioso all'onda canora del colore.

Fig. 608 — Sarasota (Florida), Museo Ringling.
P. Veronese· *Riposo della Sacra Famiglia sul cammino dell'Egitto.*

Allo *Sposalizio di Santa Caterina*, cioè alle opere che con gli affreschi di villa Barbaro riflettono il massimo sfavillìo del colore di Paolo, s'avvicina una tra le più significative del suo talento di decoratore: il *Riposo durante la fuga in Egitto* (fig. 608), passato dalla Galleria Elettorale di Düsseldorf al Museo Ringling di Sarasota nella Florida (America). L'intiera composizione, che sembra creata dal genio capriccioso di qualche settecentesco arazziere, è un gran nodo di frondi, di stoffe, di figure, rapidamente teso sopra un telaro di seta glauca marezzata di rosa. Le frondi acute zampillano; tronchi e figure s'incrociano: è una festa di bianchi, di rosa teneri, d'azzurri, sui ciuffi lanceolati delle foglie, come di penne cupe e splendenti che dian risalto a quel sottile argenteo chiarore di visi diafani e di sete leggiere. Una testa di bove, a destra, è tagliata dalla cornice, con libertà tutta nuova nell'arte; il somarello s'affaccia all'angolo di un tronco biforcato per ammirare il Bambino; gli angeli han nido tra i rami agitati dal vento; e l'insieme scherzoso e splendido si presenta al nostro occhio abbagliato come una delle più affascinanti sorprese del genio veronesiano.

* * *

Siamo a una collana di capolavori: *La Famiglia Cuccina presentata alla Vergine*, il *Corteo di Cristo sulla via del Calvario*, l'*Adorazione de' Magi*, la *Cena per le nozze di Cana*, tutti nella Galleria di Dresda.

I grappoli splendenti delle figure di Villa Barbaro riscintillano ai nostri occhi davanti al prisma quadrangolare delle sacre figure, nel primo quadro (fig. 609): la Vergine col Bambino, San Giovanni Battista e un angelo, che ripete il gesto cerimonioso dei Santi presentatori di divoti nelle *Sacre Famiglie* veronesiane. Una tenda di cuoio stampato a fioroni verde oro e due colonne maculate, come di diaspro, dividono il gruppo della Vergine e dei Santi dall'altro della Famiglia Cuccina, e formano il perno di una elisse che si chiude con la Fede e si

Fig. 609 — Dresda, Galleria. P. Veronese: *La Famiglia Cuccina presentata alla Vergine.*
(Fot. Hanfstaengl)

prolunga nel gruppo ultimo del Gentiluomo con i figlioletti e la Speranza introduttrice. Il tono dei fiori tessuti nel baldacchino di Maria ha un'eco più fulgida nelle vesti dell'angelo, ove di aurei bagliori si rileva il verde, facendo vieppiù trasparire il pallor lunare dell'alata figura. Gesù, che la Madre presenta, tende le braccia ai piccoli e ai grandi di Casa Cuccina.

Giunge la Fede a incoraggiare nella preghiera, e tende la mano al padre, per guidarlo all'altare. Lo sorregge la Speranza, traendo con sè uno dei fanciulli più vicini al padre; chiude il gruppo la Carità, tagliata dalla cornice nella sua posa inchina, con effetto fantastico di stroncatura; e accompagna come di un lungo fruscìo il corteo della Famiglia e delle Virtù. Staccata dalle altre figure, la pallida immagine, più di tutte lieve e ariosa, quasi un fioco raggio di luna la plasmi sull'albor del cielo, si volge a mirare dall'alto il Palazzo dei Cuccina, dimora alabastrina della Carità. Le tre Virtù Teologali scortano al trono della Vergine il Gentiluomo estatico, tra i due figli maggiori, i prediletti; la madre compresa della solenne presentazione; la giovinetta immota nella sua grazia pensosa; i bimbi, uno aggrappato alle vesti materne, e colorito nell'ombra da una rossa fiamma di riverbero, l'altro abbracciato alla colonna, per accostare al mobilissimo intreccio delle marezzature marmoree la trama danzante di strisce nere e argento negli sbuffi di una succinta vesticciola. Tra quella duplice rete di riflessi, che ricompaion più fiochi e labili nel marmo del pavimento, come in specchio d'acque chiarori di nuvole passeggiere, raggia il pallido lume di un volto e di una tenera mano infantile.

E i grumi fioccosi, messi da Paolo a pennellate di ritocco sul diafano tessuto del colore, davvero si contano come gemme negli sbuffi delle trinciature, negli orli di merletto delle vesti muliebri, nelle falde d'oro purissimo deposte come da un'invisibile pioggia di luce sui riccioli ariosi e sulle dense trecce della giovinetta (fig. 610). La trama stessa della tela spigata, evidentissima, contribuisce all'infinita varietà di modulazioni che forma lo splendore unico dei colori di Paolo.

Il cielo è nubiloso, con squarci lunghi d'azzurro; a destra, dal basso, sorge il Palazzo dei Cuccina nel verde riverbero del Canal Grande. Tutta la luce della sera di plenilunio par concentrarsi nella figura della Fede, alta, eretta al centro di una collana multicolore d'immagini, col calice d'oro e il candore immacolato del manto. Allarga, essa, le braccia nel gesto protettore, perchè più ampia si stenda la zona argentea del

Fig. 610 — Dresda, Galleria. P. Veronese: Particolare del quadro suddetto. (Fot. Hanfstaengl).

drappo. E la posa quasi frontale, la fissità d'astro dello sguardo e del gesto, lo splendore del plenilunio, che tutta veste, dal manto niveo all'oro scolorito delle chiome, l'immagine monocroma, ne fa il centro ideale del coro sacro cantato dalla Famiglia Cuccina ai piedi della Vergine, la nota più alta di una vasta e vibrante armonia.

La Fede, solenne, sta per intonare con la Famiglia protetta, nella calma della sera lunare, l'*Ave Maria*, alle soglie del tempio. Non volo di fantasia, non scale di pensieri, nel quadro

composto come zona di seta per una parete di palazzo veneto: tutto è piano, tranquillo, sincero, in quel magico tessuto di luce e di colore.

Par tagliata dalla stupenda opera una piccola tela nella Raccolta della Casa Goudstikker di Amsterdam (fig. 611): una testina bianco-rosata, fiore di fanciullezza, due occhi brillanti e pensosi sotto una fronte pura, una bocca rotonda come frutto e lucida come raso. La figura, di tre quarti volta allo spettatore, è fissa con estrema semplicità nel breve telaro del quadro; i colori sono ridotti al minimo: sul fondo grigio, la veste nerazzurra e il tenero incarnato del volto: accenti di luce, le bianche trine, la seta delle rosee labbra, gli occhi perlati. Ma in tanta semplicità di mezzi, l'arte di Paolo rivela il suo immenso potere. E noi godiamo, come della vista di un fiore inumidito dalla rugiada, dei tocchi brillanti che avvivano, sul panno cupo della veste, il bianco delle trine; sul chiaror soffocato e morbido delle carni, il roseo della bocca, il grigio degli occhi, umide gemme. Tanta dolcezza cromatica, tanta freschezza di tinte, s'intonano alla freschezza d'anima, al candore dei grandi occhi calmi, delle rotonde labbra puerili.

Al quadro della *Famiglia Cuccina* può unirsi un altro capolavoro del Maestro, un *Miracolo di San Barnaba* (figg. 612-613), nella Galleria di Rouen. Anzi tutto sorprende la novità dello scenario con quella suggestiva interruzione del tempietto circolare, che, spostato dal centro, svolge parzialmente davanti ai nostri occhi la corona marmorea di un colonnato d'ordine corinzio e la meraviglia degli specchi di luce pallida proiettati dal sole, che gioca a scacchi nell'ombra lievissima dell'interno, dietro l'ineffabile albor di giglio delle colonne. Esso forma la base chiara da cui rileva il gruppo delle figure raccolte a croce attorno l'infermo: il gruppo è in contrasti d'ombra e luce potenti, in cui gioca anche il lume delle torce, aggiungendo splendore alla sostanza ricca e brillante dei colori. Il Santo, nella veste di cupa fiamma, domina la scena, in una pensosa gravità d'ombra; il malato, che è il centro della composizione, colpito in pieno sul

corpo e sul manto dalla luce, ha la testa nell'ombra del libro sacro a lui imposto dal Taumaturgo, diradata appena dal barlume di una lontana fiamma di torcia. Ed ecco, nell'angolo del

Fig. 611 — Amsterdam, Raccolta Goudstikker.
P. Veronese: *Testa di giovinetto.*

quadro, di là dal corpo balenante e dalla stupenda immagine di donna che sorregge pietosa il braccio dell'infermo, un moretto in ginocchio riprender più intensa la nota cupa, staccando dalla neve di una manica muliebre il vello nerissimo della chioma. Indietreggia, a destra, un gruppo di pietosi e d'infermi, in

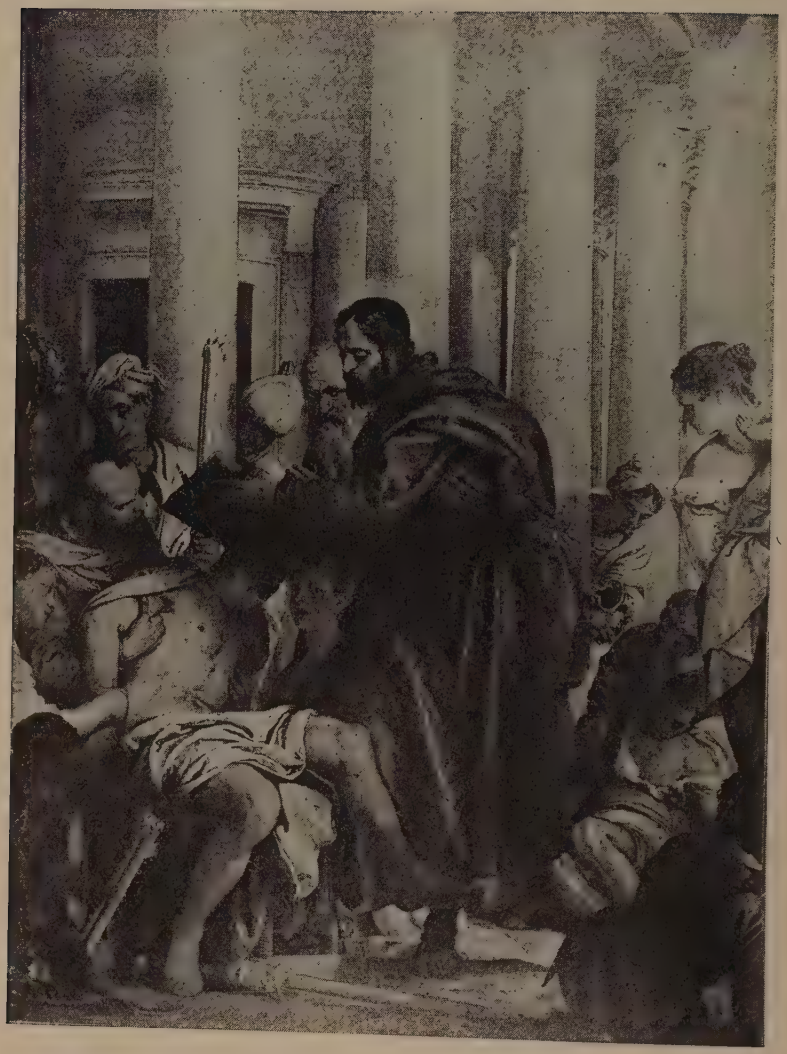


Fig. 612. — Rouen, Museo. P. Veronese: *La Guarigione del paralitico.* (Fot. Bulloz).

un cono d'ombra che affila i volti, imprimendo a quello del malato un'espressione tragica d'abbandono mortale, rarissima nell'arte

Fig. 613 — Rouen, Museo. P. Veronese: Particolare del quadro suddetto. (Fot. Bulloz).

di Paolo, e raggiunge una figura vista da tergo, controluce, nell'angolo inferiore del quadro. Schiarato appena d'un barlume il corpo dell'infermo e chiuse le immagini dei due uomini fra

argini tenebrosi, il Veronese veste della radiosa luce che trasp ire dal tempio una vecchia affacciata al colonnato, e, sul margine del quadro, una giovane donna con un putto in braccio. Come la Carità nel quadro della *Famiglia Cuccina davanti alla Vergine*, l'immagine giovanile è tronca dalla cornice, che del bimbo ci lascia vedere solo una gambetta scattante e una manina paffuta, lieve sul collo materno. La stroncatura accentua la gentilezza del gruppo, in quel suo atteggiamento a direzioni contrapposte, e meglio ci lascia godere la serica beltà di una spalla nuda e il mormorìo delle stoffe alla luce. Non rinuncia al suo istinto d'eleganza, Paolo Veronese, neppure in quest'opera, ove ci presenta tipi profetici, quale il vegliardo che accosto al Santo appunta su noi l'acuto sguardo; volti illuminati da un'angoscia febbrile, da un baglior tremulo di lacrime, ad esempio quello della donna che sorregge l'infermo; immagini impresse di maestà enigmatica come il Taumaturgo, o scolpite da ombre di morte, come l'infermo nell'angolo a destra: ed eccolo cercare diafanità preziose sino all'inverosimile, di colonne vitree che lascian trasparire, preciso, il declivio di una spalla muliebre; eccolo far brillare in una mano rugosa la rude e stupenda ricchezza di un boccale di maiolica policroma; eccolo tramare con un filo d'aurea fiamma, sopra la tunica del fanciullo moro, il frastaglio d'un colletto a due punte, aperto ad ali di farfalla notturna.

Invece della delicata preziosità di colore propria al quadro della *Famiglia Cuccina*, Paolo sceglie una policromia intensa e vibrante all'estremo per l'*Adorazione de' Magi* (fig. 614). Qui egli sfoggia il suo giallo di paranza adriatica, dorato dal sole, e il rosso violaceo, nell'abito della Vergine e del secondo re che avanza; accosta, valendosi della veste di un pastore e del manto di Maria, l'azzurro glauco più intenso e il più luminoso turchino al giallo cangiante nel rosso delle stoffe di San Giuseppe e all'oro vecchio del manto di un re; adorna quel manto di fiorami d'oro lucente e pallido e di stelle rosa nero e oro, di così intenso riflesso che l'aperta mano sinistra ne è tutta trafitta di raggi. Torna l'azzurro a risplendere nei costumi

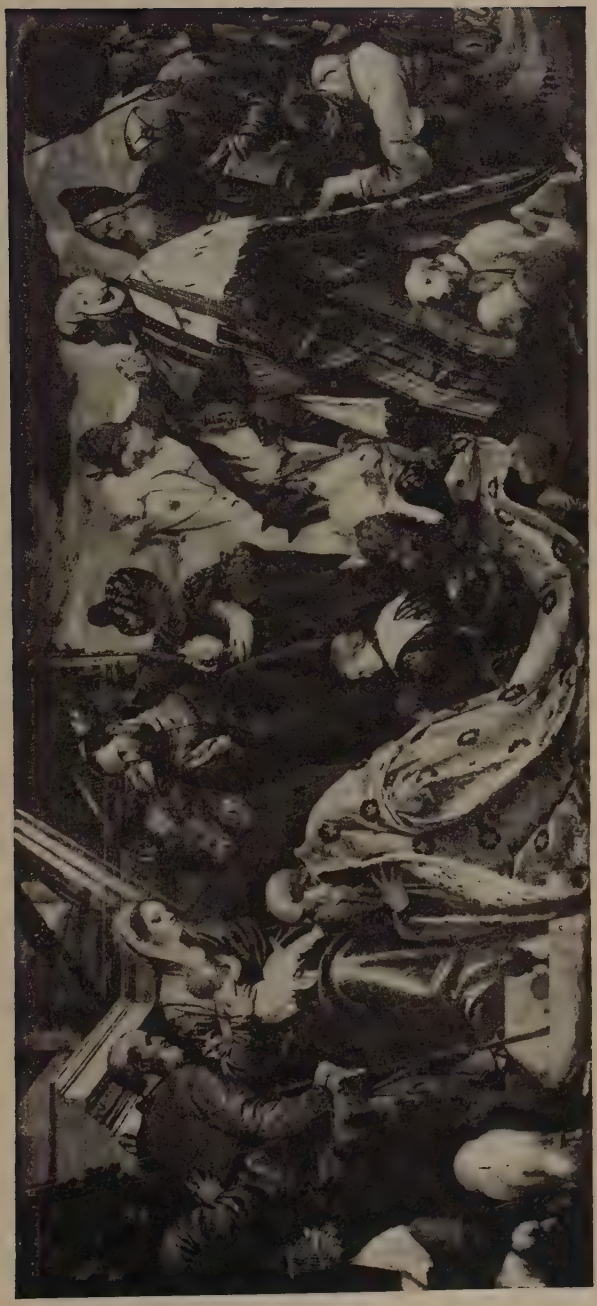


Fig. 614 — Dresda, Galleria. P. Veronese: *Adorazione dei Magi.*
(Fot. Hanfstaengl).

trinciati dei due paggetti: e ripete coi prossimi gialli l'accordo di tinte complementari.

La capanna è sostituita da rovine marmoree disposte per angolo, così che formin scatola alle immagini distribuite con ritmo romano di bilanciamenti: il gruppo divino e il vecchio re lungo la diagonale del cubo indicato dalle rovine; il gruppo del secondo re e del servo moro composto a nodo, e inclinato perchè formi contrappeso all'inclinazione di Giuseppe e del pastore, e li colleghi col seguito sopraggiungente.

Tronchi e assi frapposte alla rovina aumentano il gioco d'angoli, di addentramenti e di sporgenze, che serve a Paolo per variare il grado e la qualità del colore. E un ciuffo di peli sulla testa del bove splende come astro argentino, mentre la rastrelliera perlata di denti nella bocca del somarello sembra ricondurci ai tempi lontani di Piero. Dardeggia dall'alto uno strale di luce acutissimo sulla testa della Vergine, sul corpo lieve e i chiari capelli del bimbo; e nello stesso grado di splendore è il vecchio re col suo strascico d'oro. Attorno, la luce s'attenua, sul manto di Giuseppe e sulla veste del pastore, sul greve damasco rosso del secondo re. Nella varia modulazione dei timbri di colore, dallo squillo d'oro e d'argento del vecchio re ai rossi violacei e ai bianchi rosati della Vergine, al giallo rossastro di Giuseppe, al glauco soffocato del pastore, è un successivo abbassamento, quasi di suono d'organo che vada spegnendosi.

Non meno preziosa l'altra zona di figure contro il cielo verdargento a laghi d'azzurro profondi. Il manto del re moro, a righe rosse, verdi chiare, verdi scure, è uno stupore all'occhio per la sua raggiante luminosità notturna. L'unità viene interrotta dai riflessi delle cose prossime; e la luce oscilla su quelle sete e quei velluti, li confonde, li mischia; segue il loro piegarsi; si schiara sulle costole delle pieghe; s'oscura nei cavi; si spezza, si rompe, s'avviva, lampeggia, si addensa nell'ombra. Più unito è l'effetto nell'azzurro delle vesti trinciate dei due paggetti, ove la luce s'imbianca e s'incupisce l'ombra, in

un alto e basso continui. Il colletto di un paggio, e i biondi riccioli, son cosparsi come di pioggia d'oro; la testa china di uno di essi s'accende di rosa. Ombra violacea sulle nubi ver-

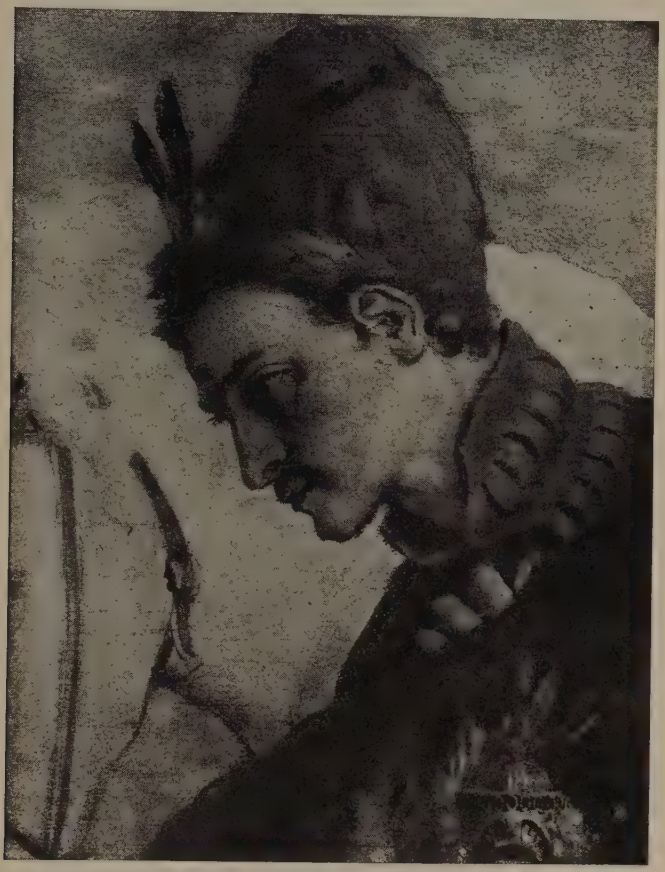


Fig. 615 — Dresda, Galleria.
P. Veronese: Particolare del quadro suddetto.
(Fot. Hanfstaengl).

dargento, sotto lo squillo di un turbante, è il profilo del re moro, mentre sul volto del servo trema un bagliore di leggerezza ineffabile. Ed ecco, tra quelle due immagini notturne, cinte di tutti gli splendori del giorno dalla sonorità squillante

dei gialli, stendersi sul cielo verdazzurro, direttamente, lo strato niveo di un cavallo bianco, e su quella neve splendida il bruno profilo appiattito di un palafreniere e il carminio schietto uniforme di un berretto a cono (fig. 615). Par che d'un tratto il colore, lieve, soffiato nell'aria a plasmar d'ombra violacea le teste dei mori, si solidifichi, spianandosi, nelle due figure interposte, per amor di contrasti. Nè si rallenta la vibrazione cromatica nel gruppo ultimo, di servi affaccendati e di cammelli e destrieri; chè anzi brilla d'insuperato splendore fra i piani inclinati della costruzione poliedrica. Due cani, bianco argento e biondo, plasmati di morbidissima luce, s'addossano alla veste policroma del re moro, che avanza vestito di tutti i fulgori d'Oriente.

Qui il Veronese è di una potenza, di una fluidità inarrivabili. La luce schiara il gruppo della Vergine col Bambino, circondato da una conca di figure variopinte, da una ricca policromia di vesti: broccato d'oro, rosso velluto, azzurro smagliante di sete. Di là dal primo gruppo viene il re moro col seguito. È il trionfo dei colori intorno al Re dei Re.

Guarda sorpreso un pastore, che par tratto dai quadri di Girolamo Savoldo; guardano chini San Giuseppe e la Vergine al vegliardo inginocchiato; osservano attenti i due paggetti; si protende curioso il secondo re; brilla affascinato l'occhio del Moro; aguzza lo sguardo un vecchio mago incappucciato; il palafreniere fissa gli occhi devoti. Nessuna parola: la parola è nel colore; il trionfo è nel colore.

Altrettanto radiosa è la tavolozza di Paolo nelle *Nozze di Cana* (fig. 616), dove ogni figura, ogni veste, ogni particolare della tavola apparecchiata incatena l'occhio per l'intensità abbagliante del colore. Smorzata la vivezza cromatica e attenuato il risalto delle immagini in primo piano a destra, perchè l'argenteo chiaror del colonnato non soverchi lo scintillìo della mensa e del cielo, Paolo fa giocare tra le figure a banchetto, sulle sete rigide, sprazzi di luce nell'ombra anch'essa abbagliata, qua sfaccettando il volume amplissimo di un volto raso, con pochi energici

Fig. 616 — Dresda, Galleria. P. Veronese: *La Cena per le Nozze di Cana.*
(Fot. Hanfstaengl).

tocchi, in un potentes intetismo di forma e di colore (fig. 617); là tessendo lieve, come in un pallido alone lunare, la testa di Cristo, dai lucidi occhi azzurrini (fig. 618). Presso l'immagine radiosa, carne fatta luce, le figure son nel riverbero della veste rossa; di

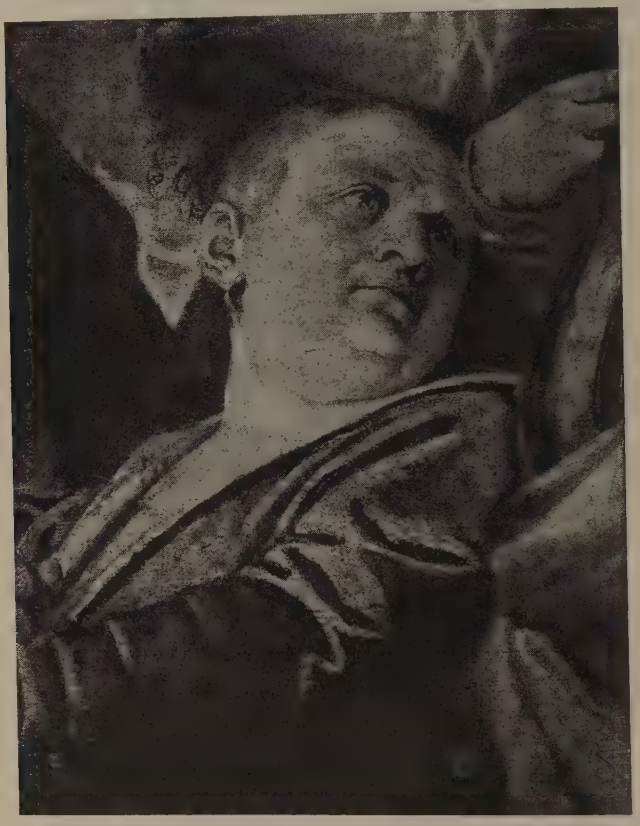


Fig. 617 — Dresda, Galleria.
P. Veronese: Particolare del quadro suddetto.
(Fot. Alinari).

fronte, un altro rosso, di cupo e magico splendore, irradia scintille dalla veste di un Orientale, attorno. Nell'angolo a sinistra, tre figure, una donna e due fanciulli, giocano d'inclinazioni fra ombre e luci idealmente leggiere; e dietro la tavola, in piedi, due servi accostano le teste, in ombra, a un piatto d'argento,

incastonando nel mezzo, come perla in cerchio di metallo brunito, un tratto di volto giovanile, una mascheretta preziosa nel vivo riflesso del disco. Completano l'effetto del brillante tricuspide composto di volti accostati, gli enormi spilloni d'ar-

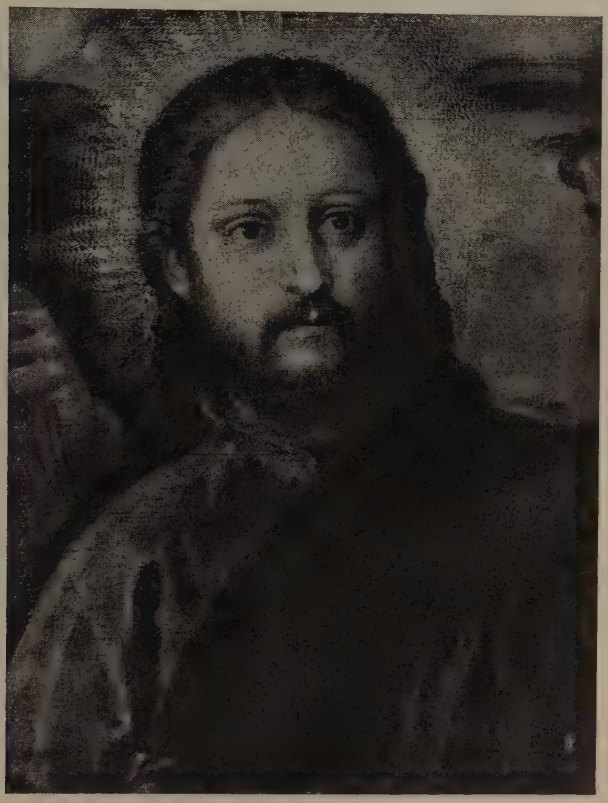


Fig. 618 — Dresda, Galleria.
P. Veronese: Particolare del quadro suddetto.
(Fot. Alinari).

gento d'un berretto di giullare, e la sfavillante ricchezza di un piatto d'oro folgorato di sole, tra un'ombra intensa e la mezza luce preziosa dei marmi. E mentre i Veneziani amano le stoffe soffici, ammorbidite dal tono, velate e disfatte dall'aria, il Veronese sceglie per i suoi personaggi le sete

metalliche e rigide, che formano pieghe angolari e acute, e porgono il filo tagliente degli orli al lavoro d'agemina della luce: esempio tra i massimi la veste azzurra del grasso personaggio in primo piano, a lampi crudissimi d'argento.

Si beve il vino, che miracolosamente ha riempito gli otri, e si esalta il potente seduto a tavola, l'uomo magico che ha impero sulla casa. E par che i calici sollevati contro il cielo screziato d'argentei bagliori preparino un brindisi alla gran festa del colore celebrata da Paolo, veneto mago, tra palazzi di cristallo, sullo sfondo d'effervescenti cieli. Il piatto d'oro che un servo quasi invisibile solleva dietro il berretto del giullare si volge come specchio a raccoglier nella sua conca vibrante quella meravigliosa iridescenza. [1]

* * *

In questo momento d'ebbrezza cromatica, il Veronese concentra la potenza raggiante del suo colore in una sola figura, una delle sue massime creazioni, il *San Menna*, riunito ora, nella Galleria di Modena, agli altri sportelli della chiesa di San Geminiano, già nella piazza di San Marco a Venezia, ritornati da Vienna. La parte centrale, coi *Santi Geminiano e Severo*, è superba per intensità dorata di tinte (fig. 620). L'oro squillante dal manto di uno dei Vescovi è profuso a piene mani anche fra gli stucchi pesanti del soffitto, che rifletton le decorazioni del Sansovino e del Vittoria, e vengon richiamati un po' ovunque nella composizione, formando la nota più alta e dominante. Le figure stesse, con i manti massicci, a densi ornati, rispecchiano lo sfarzo greve e magnifico di quell'architettura animata d'ombre splendenti; e con le ciocche di una barba bianca, coi fogliami d'oro sopra il fondo cupo d'una mitra, con le pieghe dei manti larghe e solenni, ripetono i giochi di rilievo e di colore del soffitto, la pompa delle incrostazioni dorate, da cui sembran

[1] Il quarto capolavoro della serie dei quadri Cuccina nella Galleria di Dresda rappresenta, come abbiamo detto, il *Corteo di Cristo sulla via del Calvario* (fig. 619), con figure più bagnate d'ombra, come per smorzar la sonorità festosa del colore.

Fig. 619 — Dresda, Galleria. P. Veronese: *Cristo sulla via del Calvario.*
(Fot. Hanfstaengl).

caduti i grandi fiori marmorei a sbocciare nei nodi aurei dei pastorali. Un diacono, tra le due figure, in un'ombra abbagliata e vibrante, completa lo sfarzo della nicchia sonora di luci, vestita di tutto il rigoglio decorativo del Cinquecento architettonico veneziano.

Smorzata è invece la colorazione dello sportello raffigurante il *Battista* (fig. 621), mirabile per le sfumature tenuissime in tinta neutra, che creano con lievi passaggi il cavo della nicchia e rendono la proiezione d'ombra dell'immagine sui nitidi marmi.

Più cruda l'ombra s'incide, più squilla il timbro argentino della luce, nella nicchia di *San Menna*, trionfo pittorico del Veronese (fig. 622). L'ardito alabardiere, che rievoca i personaggi illusorii tra le porte e nelle nicchie di Villa Barbaro, con forza anche maggiore d'accenti luminosi, si tende in posa di sghembo, così grandiosa e ardita che la nicchia divien troppo angusta per contenere la splendida immagine; e ne escono il piede sinistro e il gomito destro. La conca marmorea, elemento primo di suggestione, s'informa, come quella del *Battista*, a una semplicità architettonica estrema, scavata entro un blocco di marmo purissimo. Al clangore degli stucchi d'oro, delle stoffe d'oro, succede in questo sportello una limpidità alabastrina di superfici, specchio a persone e cose, al profilo ammassato del Santo come alla rarefatta ombra dell'alabarda, e mezzo di risalto alla figura del guerriero, che par vegli in armi alle soglie di una reggia, così fissa, nel vano troppo angusto, dalla stessa violenza dei lumi e delle ombre. La gamba sinistra fa un lungo passo; indietreggiano a contrapposto il busto balenante, e la testa che gira nello spazio i grandi occhi sereni. La corazza è creata mediante colpi di luce azzurrina che ne modellano la curva; e il panneggio, greve e ampio, ne fa risaltare la metallica durezza e lucentezza. Mai il Veronese sferzò luci taglienti a modellare il volume di un corpo con prodigiosa rapidità di visione, più che in questo quadro, dal lampo del colore traendo, con istintiva e fulminea potenza, l'immagine del soldato, dell'uomo di ferro,

Fig. 620. — Modena, Galleria.
P. Veronese: Anta d'organo coi *Santi Geminiano e Severo.*
(Fot. Alinari).

Fig. 621 — Modena, Pinacoteca. P. Veronese: *Il Battista.*

Fig. 622 — Modena, Galleria. P. Veronese: *San Menna.*
(Fot. Alinari).

che avanza tra luci crude e recise come sciabolate. E determinato, con alcune sintetiche pennellate, il volume potente della figura, torna, il meraviglioso gioielliere, a incrostar gemme di colore nell'elsa della spada, a chiuder faville d'oro nel prezioso frastaglio dell'alabarda. Leggermente inclinata, alta sino a toccar con la punta sfavillante il vertice della nicchia, essa aggiunge solidità alla figura, che pianta dominatrice nello spazio; i forti sbattimenti di luce, i contrasti duplici di chiaro su scuro e di scuro su chiaro, si traducono in possente energia di vita.

* * *

La figura tutta lampi del *San Menna*, sagomata da sprazzi di luce azzurra, riappare in posa simile, ma sfuggente da tergo e men salda, nel *Martirio di San Ginesio* (fig. 623), che al Prado richiama, in note alquanto più smorzate, le tele abbaglianti della Galleria di Dresda. Le figure a fior di superficie, tanto più splendenti quanto più oscurate rispetto alla diafana luminosità dello scenario palladiano di sfondo, si dispongono lungo le aste di una V gigantesca, che raggiunge quasi la cornice superiore del quadro; e il gruppo di Martire e carnefice segna la bisettrice dell'angolo. Con questa disposizione, il Veronese ottiene una spezzatura di masse che divergono ugualmente dal centro, e a un tempo un effetto decorativo scintillante, di ampio trofeo. E anche qui l'occhio scorre da particolare a particolare, da nota di colore a nota di colore, con non mai sazia meraviglia: dalle maglie di luce d'un paniere dorato e di una corda al visetto aguzzo di un piccolo scudiero, alla testa incappucciata di un vegliardo, vero spunto tiepolesco, al bagliore di una mano trafitta di raggi, allo splendido azzurro del manto di San Ginesio irrigato di bianche luci, corrusco centro della visione. È questo, infatti, nell'arte del Veronese, esempio rarissimo di coincidenza fra l'asse del quadro e il protagonista della scena.

Il pallido volto del Cristo della *Cena per le Nozze di Cana* torna a risplendere tra il chiaror velato di un cielo glauco e il

Fig. 623 — Museo del Prado, a Madrid. P. Veronese: *Martirio di San Ginesio.*

fioco rosa di una veste, nel quadro del Prado raffigurante il *Centurione* (fig. 624); e le cuspidi luminose delle armature di San Menna riappaiono in una figura di guerriero, sul margine, assai men salda e potente. Il Centurione s'inginocchia davanti a Cristo: è seguito da militi; un giovinetto tien l'elmo. Il Redentore, accompagnato da due Apostoli, cui il Veronese non manca d'aggiungere le consuete bizzarrie di linea e di colore, si volge di traverso, spiegando, nell'ampiezza del gesto, una lata superfice di pallido rosa. Il Centurione e il suo seguito sono in penombra: il bianco non colpisce se non le cose più sul davanti: il mantello argenteo del giovinetto con l'elmo, la debole gamba avanzata del guerriero nell'angolo a destra, la giubba del moro a sinistra, tagliata dalla cornice. I colori forti si attenuano nella veste rosata di Gesù, svanita, biancheggiante nei chiari.

Dietro questi personaggi, in giochi d'ombra-luce svariatissimi, dietro le colonne di marmo verde maculato, che limitano il proscenio, appare una terrazza bianca, nitida e leggiera, con figure tessute di bagliori madreperlacei sul cielo verdastro. Sembra uno scenario suntuoso di teatro; e come sopra un palcoscenico, in parata, si dispongon gli armigeri. Il Centurione prega; e la sua destra, che si puntella con le dita al pavimento, traluce nell'ombra. Appuntan gli occhi alla scena i militi di guardia al colonnato, seri, gravi, baldanzosi; due alabardieri seguono il moto del comandante; con lui s'inchinano; e s'inchina il paggetto, fiore tra la gente d'arme, con il profilo tremulo di colorati riflessi sotto l'oro lucente dei riccioli. Par che nell'armatura corrusca sia fisso per sempre il milite tra le due colonne, simulacro d'imperiale armeria, vestito di ferro.

Lo splendore cromatico è sempre intenso, affievolito tuttavia rispetto al diapason dei quadri di Dresda e del *San Menna* di Modena. E chi confronti la gamba piegata del soldato nell'angolo a destra con quella tesa del Santo, o la molle destra posata sul petto con l'altra del guerriero saldata al fianco, sente che il Veronese comincia a smarrire quel suo immenso e spontaneo vigore.

* * *

Ma nel comporre la *Visione di Sant'Elena* (fig. 625), della Galleria Nazionale di Londra, Paolo, più ancora che nella piccola *Crocefissione* del Louvre, ci mostra un aspetto raro del suo genio di splendido epicureo, scrivendo una pagina di malinconica poesia nel suo gran libro scintillante di letizia. L'emozione altissima, oltrepassante il potere dei drammi di Tiziano e dei colpi di

Fig. 624 — Madrid, Museo del Prado. P. Veronese: *Il Centurione dinanzi a Cristo.* (Fot. Hanfstaengl).

scena tintoretteschi, è qui raggiunta con una sublime semplicità d'espressione. La Santa siede accanto una grande finestra, o meglio un intercolunnio di loggiato aperto sul cielo: poggia un braccio sul parapetto, la testa sulla mano; l'altro braccio ricade in abbandono sulla veste. Il busto s'insinua nell'angolo tra le cornici, iniziando la diagonale che traverso il gran quadrato di cielo, calmo lago di luce, guida al nodo dei due angioletti col sacro legno. Verde e oro si mischiano nel velo di nebbia che invade il fondo; e le note del verde e dell'oro compongono il quadro quasi monocromo. I marmi si tingon

nell'ombra di un grigio verdastro che imbionda alla luce; uno scialle verdognolo avvolge le spalle della Santa; e il verde ritorna, misto all'oro, nella gonna scintillante come sabbia umida al baglior del cielo; s'intride, nella sopravveste tremula di riflessi, al giallo che rosseggia nell'ombra.

In questo sparso sfavillìo del tocco, che ai tessuti insolitamente morbidi e leggieri comunica la mobilità raggiante della luce; nel contrasto fra un modulato mormorio di riflessi e il fisso chiaror di un volto sul chiaro cielo, fra il gorgheggio dei lumi nelle sete e il silenzioso raggiar delle carni nella dolente pace del sonno, batte l'ala della più delicata e profonda poesia.

La testa nobilissima, specchio alla luce che dilaga nel cielo, riposa sul biondo chiaror delle nubi; e il cielo si rispecchia nell'abbandonata dolcezza di quel volto scolpito dal sonno e dal dolore. Mai soffio di commozione più delicata e profonda sfiorò opera d'arte, di questo trasfuso dal Pittor delle *Allegorie* e delle *Cene*, con tremito d'anima estatica, nel quadro di Londra. Non spirito drammatico, ma puro smarrimento contemplativo guida Paolo a toccare il vertice dell'emozione umana, in una visione raggiante di nobiltà e di dolore.

* * *

I quattro quadri allegorici della Galleria Nazionale di Londra, *Scorno* (fig. 626), *Rispetto* (fig. 627), *Infedeltà* (fig. 628), la *Felice Unione* (fig. 629), son dipinti con una scioltezza, una morbidezza di pennello, ignota alle opere dei primi periodi. La diagonale è segnata, nel primo, da un ripido pendìo di figure e d'alberi fronzuti, carichi d'oro, sul velo tenue verdazzurro del cielo, in una successione fantastica d'ombre colorate e di umide luci, tra classici frammenti d'architettura, massi di roccia, statue. Il cielo è velato, e tutti i colori sbiaditi nell'oro: vesti a pieghe bianco oro e cilestri, manti di un lilla che imbionda alla luce, carni di una biondezza idealmente

Fig. 625 — Londra, Galleria Nazionale. P. Veronese: *Visione di Sant'Elena.* (Fot. Anderson).

diafana e leggiera, come il braccio piegato ad ansa della giovane donna in vesti chiare. In una nota di un biondo olivigno, pallido, annacquato, è la Purità, che guida per mano la giovane fuggitiva. Ride la luce biondo rosa del putto nel bellissimo quadro a lumi soffocati, a colori sommessi e preziosi.

Fig. 626 — Londra, Galleria Nazionale. P. Veronese: *Lo Scorno*. (Fot. Anderson).

In una gamma d'argento, di timbro purissimo, si svolge l'allegoria della *Felice Unione*. Un globo opalino, come enorme perla, e un cornucopio con ornamenti d'oro, forman base al corpo della donna che porge la corona, di una bianchezza di perla, trasparente appena un roseo lume ai piedi, ai ginocchi, alle

guance. Tornano le note d'argento nelle luci dei capelli biondi, nel manto del cane, nelle nuvole che velano l'azzurro del cielo.

Nell'*Infedeltà*, tre figure forman catena in pendìo, sospese nel vuoto, sotto una volta di fogliame a larghe frange d'oro. La donna siede da tergo e di tre quarti, con le braccia tese,

Fig. 627 — Londra, Galleria Nazionale. P. Veronese: *Il Rispetto.* (Fot. Anderson).

ponte aereo, sul cielo biancheggiante: un manto di broccato d'argento, con risvolto verdazzurro, copre la base su cui poggia il torso, motivo centrale della composizione, nel suo chiarore vibrante tra le calde note delle vesti e delle carni maschili. Aggiungono, esse, forza di contrasto al timbro argenteo del nudo, spiegato con magnifica ampiezza e inciso sul tremulo

albor del cielo con un segno di pennello marcato e scuro, come contorno di figura su vetro opalescente. Fiotti di luce argentina sembrano scorrere tra i muscoli del meraviglioso torso, e in un bagliore limpido e freddo come raggio di luna è il limite del volto affocato, mentre di là dall'ombra del risvolto verde-

Fig. 628 — Londra, Galleria Nazionale. P. Veronese: *L'Infedeltà.*
(Fot. Anderson)

azzurro, torna a brillar l'argento nella grossa trama del drappo tessuto d'oro e di fili corallini tra ombre azzurre. E i verdi aurei delle foglie e dei rami completano la morbida ricchezza di colore propria a questo momento, in cui il Veronese smussa angoli, arrotonda pieghe e corpi, modella forme più soffici, con più dolce e lento rilievo; e ad esse accorda lo splendore

diffuso e madido delle carni e delle stoffe. Il colore ha perduto in densità; tutto è dipinto in una grana chiara che si congiunge all'atmosfera e con essa si fonde. Completa l'effetto di quest'opera, che trova termini di raffronto nelle *Allegorie*

Fig. 629 — Londra, Galleria Nazionale. P. Veronese: *La Felice Unione.* (Fot. Anderson).

della Sala del Gran Consiglio, la rara bellezza del motivo decorativo: cerchia di tre figure roteanti su piano inclinato, entro una cornice idealmente suntuosa e leggiera di tronchi snodati, di fogliami cadenti come enormi piume d'oro a ripeter l'arco delle braccia intrecciate, in un frastaglio di velluti sulla chiara seta del cielo.

* * *

Dipinta in un'atmosfera trasparente, verde-oro, in una mite luce d'acquario, che serba solo qualche trillo ai gialli, la *Disputa di Gesù coi Dottori* al Prado, in un salone di reggia palladiana (fig. 630); e con la stessa tonalità smorzata il *Martirio di Sant'Afra* a Brescia (fig. 631), il Veronese crea uno dei suoi quadri più celebri, se non proprio uno dei suoi capolavori, la *Cena di San Gregorio*, nel santuario vicentino di

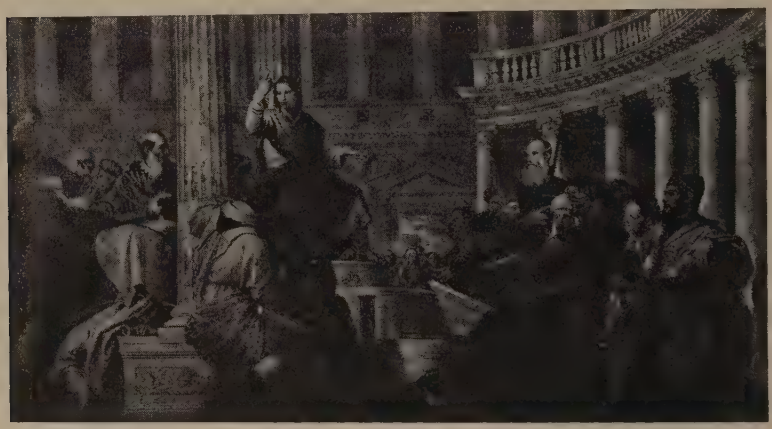


Fig. 630 — Madrid, Museo del Prado. P. Veronese: *Disputa di Gesù coi dottori* (Fot. Hanfstaengl).

Monte Berico (fig. 632), tra le composizioni studiate con maggior calcolo di simmetria e di bilanciamenti. Al grande loggiato palladiano, con un soffitto carico delle grevi e sfarzose decorazioni che apparano la Scala d'Oro di Palazzo Ducale, guidano due scalette laterali, da cui salgon curiosi e servi; presso la balaustra, a sinistra, si vede, sopra una mensola, una scimmietta, a destra un cane e un mantello; due anfore, nell'angolo tra la balaustra del terrazzo e le colonne della scala, due figure, un monaco e un gentiluomo, in piedi, tra la balaustra e le colonne interne, continuano la serie di riecheggiamenti e simmetrie, estesa poi fra i personaggi a mensa, senza che ne

Fig. 631 — Brescia, Sant'Afra. P. Veronese: *Martirio di Sant'Afra.*
(Fot. Alinari).

risulti monotonia, tanto ampia e varia è la scala di colori e di luci. Ma, al confronto con le *Allegorie* di Villa Barbaro e le tele dipinte per la famiglia Cuccina, lo splendore cromatico di questo quadro, dipinto non senza intervento di aiuti, appare un po' affievolito, senza più quell'intenso barbaglio di gemme. Chi osservi, ad esempio, la testa bellissima del Santo Papa, ha l'impressione di un colore più sgranato da ombre,

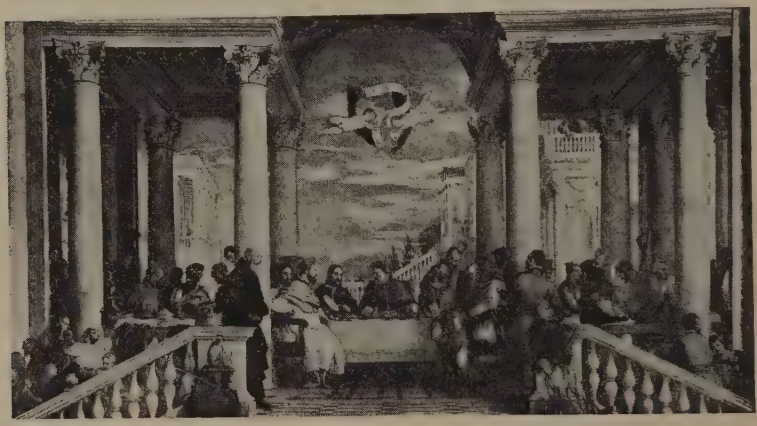


Fig. 632 — Vicenza, Santuario di Monte Berico.
P. Veronese: *La Cena di San Gregorio.*
(Fot. Anderson).

poroso e morbido; potremmo dire, più veneziano, che nelle precedenti cose di Paolo.

L'effetto generale della scena è di una estrema ariosità e leggerezza, per l'estensione dei vuoti che guidano dall'intervallo fra le scale e fra i due Cardinali seduti a mensa, verso il cielo di raso screziato. L'aria frizzante e limpida crea preziose trasparenze d'ombra nella testa ricciuta dietro il Santo monaco, e rinnova nella veste damaschinata del fanciullo col cane i risultati pittorici dell'armatura di *Pace Guarienti*. Come nel *Martirio di Sant'Afra*, Paolo comincia a ripetersi, a far del proprio stile maniera; ma l'ampiezza suntuosa dello scenario aperto sul fondo di palazzi cristallini giustifica la fama delle

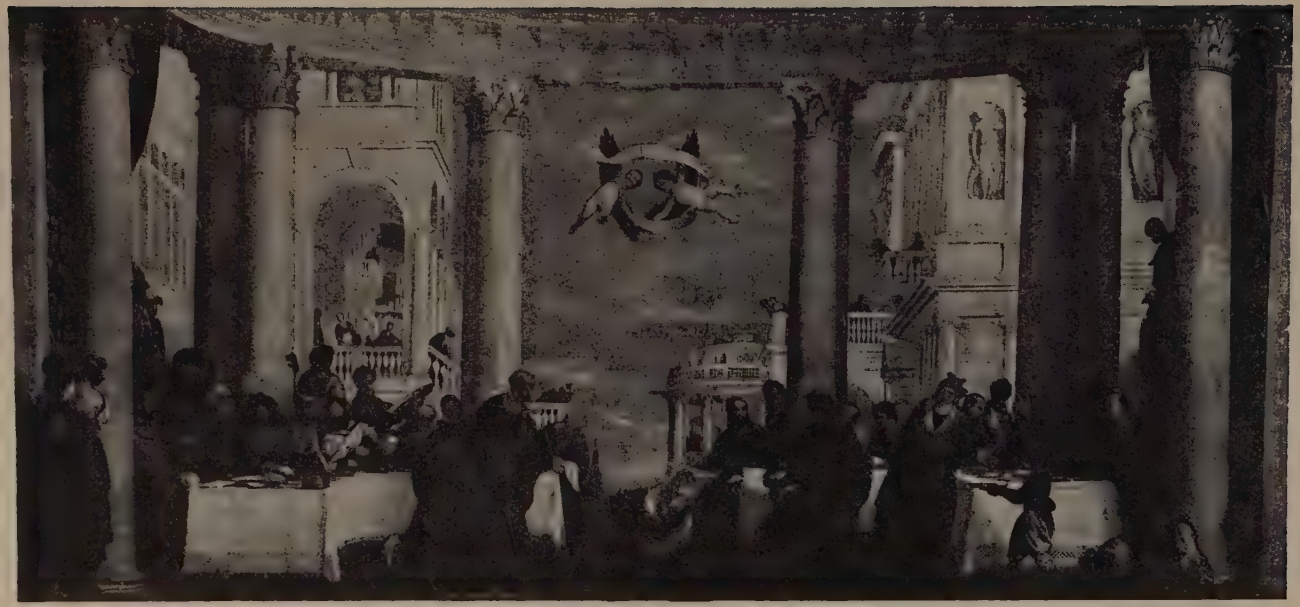


Fig. 633 — Parigi, Louvre. P. Veronese: *Cena in casa del Fariseo.*
(Fot. Hanfstaengl).

Cene, temi di festa e di pompa che parvero giustamente specchio alle sue tendenze d'immaginoso decoratore. Le *Cene* gli davan modo di rappresentare i costumi più variati, le architetture più suntuose, i cieli più liberi e chiari, e un infinito capriccio di macchiette e d'episodi; di suscitare, col rapporto fra architettura e cielo, tra immagini scure e colonne chiare, il senso di una magnifica distesa della composizione sul piano. Ma a queste composizioni affollate e scenografiche spesso manca la prodigiosa freschezza delle opere giovanili di Paolo.

Nella *Cena in casa del Fariseo*, al Louvre (fig. 633), più intensa è la nota d'ombra delle figure tra il bianco abbagliato della tovaglia e il chiaror alabastrino dei marmi e degli edifici, la nebulosa opalescenza del cielo. L'atmosfera subacquea della *Disputa* nel Prado torna qui a infondere una preziosa luminosità all'ampia loggia semicircolare, al diadema filigranato di luce del cornicione sorretto da mensole perlacee, adorno d'una frangia serica a dentelli. Un valico s'apre nel mezzo, fra le due tavole, e in quel valico brilla l'immagine di Maddalena, tra ombra e sole. A sinistra una parete tappezzata di piatti fa vibrare alla luce il timbro argentino dei metalli.

La composizione di Monte Berico è nelle sue linee generali mantenuta dalla *Cena di Gesù in casa di Levi*, grande tela dell'Accademia di Venezia (figg. 634-635), ove la scena si svolge in un loggiato, tra due scalette laterali, con uno studio ripetuto di bilanciamenti negli effetti di rilievo e di macchia cromatica, mediante figurine in ombra sul marmo lucente delle testate di scala, personaggi in piedi tra il parapetto e le colonne, e gruppi di servi e di commensali nell'interno della suntuosa galleria. Ma nel quadro di Monte Berico il colonnato traeva slancio dal solo arco del centro, interrotto al sommo dalla cornice; qui invece tre arcate uguali si svolgono tra imponenti colonne, in giro ampio e riposato, adorne nei pennacchi di cariatidi classiche.

Nel fondo, dietro l'arcata centrale, s'appunta la freccia di una torre vestita d'aria verdognola, tra i riflessi delle nuvole orlate di rosa, e incisa col nitor cristallino di tutte le forme

di Paolo, anche lontane, sopra il raso screziato del cielo. La *Cena in casa di Levi*, famosa per il processo degli Inquisitori, che ci ha valso una candida professione di fede artistica di Paolo davanti ai giudici, è certo, dopo le *Nozze di Cana* a Dresda, e con la *Cena in casa del Fariseo* al Louvre, l'esempio più alto del genere. I consueti capricci pittorici, che il Veronese predilige e ripete con variazioni sottili, avvivano la scena, di continuo attraendo l'occhio divertito: il moretto, proteso verso

Fig. 634 — Venezia, Galleria dell'Accademia.
P. Veronese: *Cena di Gesù in casa di Levi.*
(Fot. Anderson).

il nano, con la bolla d'ombra violacea del volto tra lo splendore di una veste di seta rosa e di un piatto di puro argento, inclinato a specchio della luce come nella *Cena di Cana*; il volto di un paggetto tra figure in rosso e in giallo, illuminato da pochi tocchi di quei due colori; i riflessi del turchino e del giallo dalle vesti sulle alabarde di due soldati; l'intreccio mobilissimo di nastri sopra una veste verde; il gatto dal musetto fosforico; la tunica a strie multicolori di un grasso personaggio a destra; e, dappertutto, bottiglie e bicchieri, inclinati dai servi per far convergere al vetro lo sfavillìo dei raggi, e fiaschi dalle paglie dorate, utensili d'oro e d'argento. I colori, nella *Cena in casa di Levi*, sono una successione di note chiare, fresche, primaverili: gialli canarini, rosa svaniti, lillacei, rossi di rubino. I

rossi gridano festa per tutto il quadro, interrotti sul davanti dal manto verdescuro di un gentiluomo declamatore e dalla

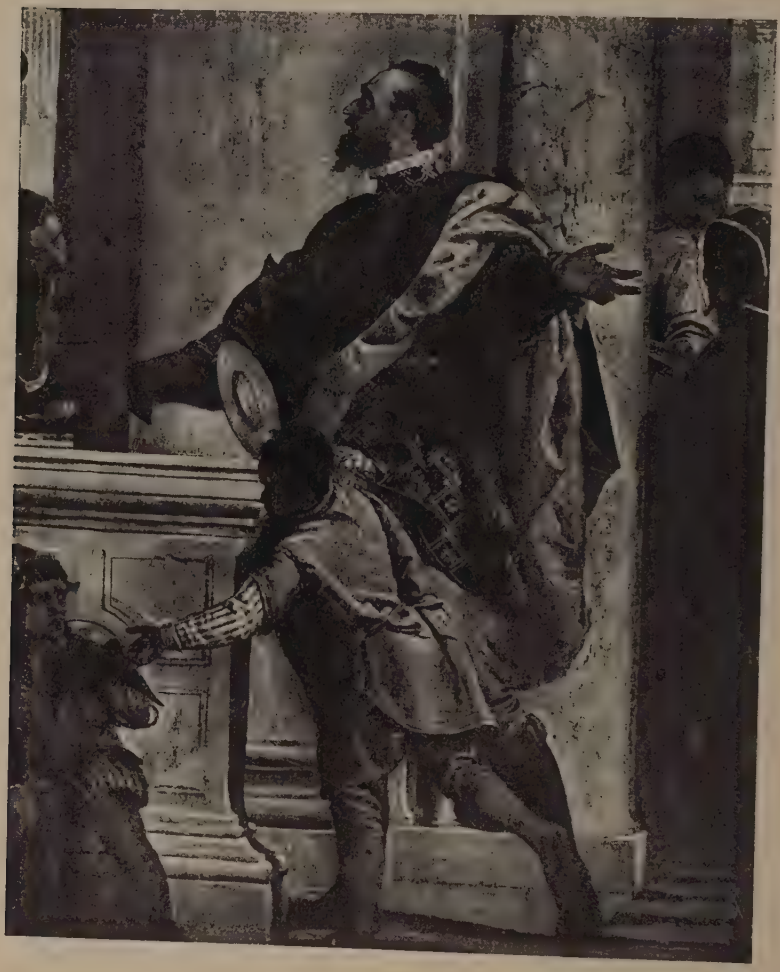


Fig. 635 — Venezia, Galleria dell'Accademia.
P. Veronese: Particolare del quadro suddetto.
(Fot. Anderson).

tunica a righe azzurre oro, bianche oro, di un grasso personaggio. E il rosa brillante della tunica di un moretto in primo piano, il rosa d'aurora che tinge le nubi sul tenerissimo cielo e

Fig. 636 — Padova, Chiesa di Santa Giustina.
P. Veronese: *Martirio di Santa Giustina.*

dalle nubi si riverbera sugli edifici color dell'aria, cilestri e rosei, ripercuotono, di qua e di là dalla loggia, l'ultima eco delicata di quel festoso concento di rossi.

* * *

Assai meno spontaneo è l'effetto nel *Martirio di Santa Giustina*, a Padova (fig. 636), dove la preoccupazione manieristica di creare una grande macchina si accompagna all'enfasi declamatoria di qualche gesto, allo studio d'espressioni estatiche, e persino a certe arcuature arricciolate di corpi, ad esempio nel soldato a destra che trattiene un cavallo, in tutto simili a quelle dei più retorici manieristi della scuola romana e fiorentina. E sebbene Paolo si studi di rendere la profondità di una piazza gremita di popolo dietro il piedistallo della Santa, la composizione si risolve in un superficiale arabesco, senza le multiple sfaccettature dei primitivi poliedri veronesiani, e le masse potenti incuneate verso il fondo in ripidi pendii. Di conseguenza, anche il colore appare più tirato, più liscio; men denso e brillante il grumo del tocco. Non è più traccia della rapidità d'abbozzo impressionistico frequente negli affreschi di Villa Barbaro: ogni figura qui è condotta a termine da un pennello diligente, raffinato, virtuoso, ma assai meno brillante e ardito. I motivi delle opere precedenti tornano, rifatti a memoria, piuttosto che apparir immediatamente e spontaneamente sentiti. Troppo oscuri, troppo uniformi, senza più l'antica sensibilità dell'ombra veronesiana, si presentano come nuvole gli angeli foschi davanti agli altri immersi nella luce o veduti traverso un diaframma di raggi, nella ghirlanda prerubensiana di musici, putti con fiori, e cherubi-farfalla, trascinati verso la Martire da un fiotto di luce.

Tuttavia l'armonia dei colori è tale da lasciar impresso in noi il ricordo di una visione di bellezza e di luce. Dall'alto scende un raggio a schiarare la pallida Santa, bianca e oro; e tutte le figure a lei intorno par s'annicchino controluce per lasciare alla Martire l'asse luminoso del quadro. Il piedistallo a gradi

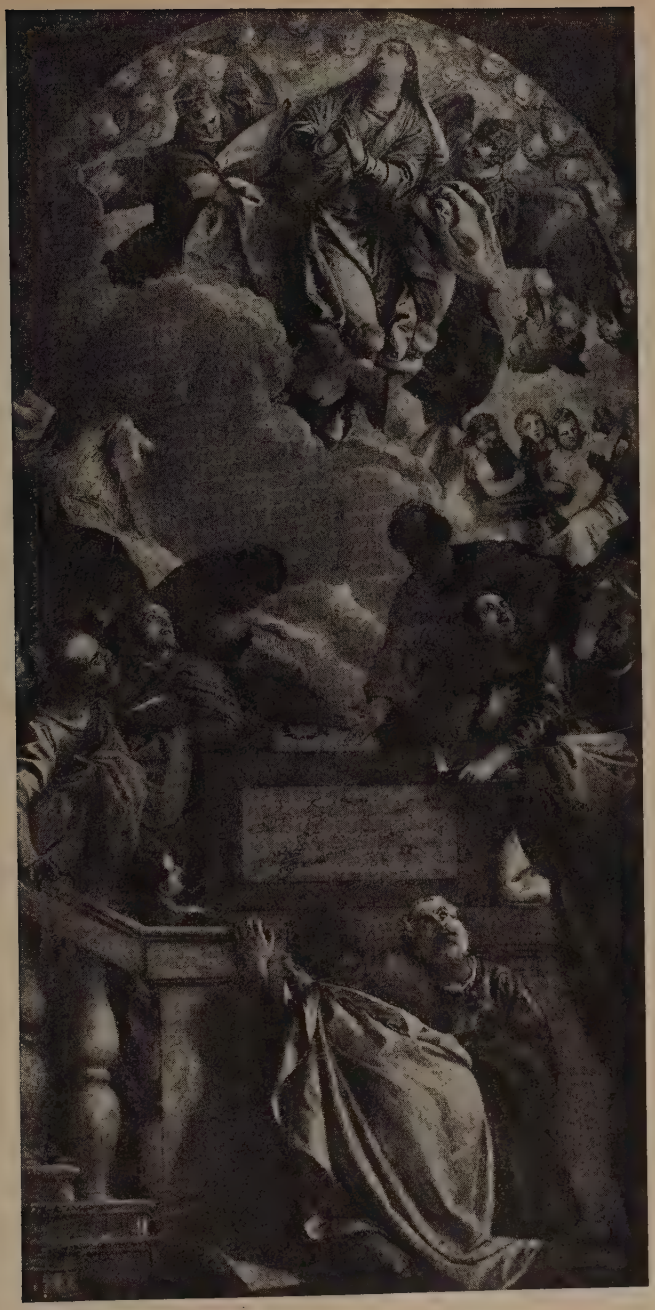


Fig. 637 — Venezia, Accademia. P. Veronese: *Assunta*.
(Fot. Anderson).

e la colonna sono nell'ombra; nell'ombra è la terra sul primo piano, ma la Santa appartiene al cielo gaudioso.

Contrapposti d'ombra e luce insolitamente intensi ci mostrano il Veronese studioso d'effetti luministici di maniera tintorettesca nel quadro dell'*Assunta* appartenente all'Accademia di Venezia (fig. 637). Anche qui egli si studia di comporre una scena spettacolosa e di far parlare con gran retorica di gesti i personaggi; ma la distribuzione delle figure in gruppi sparsi, come sbalestrati dal turbine, e l'effetto burrascoso delle ombre rotte da sprazzi di luce, infondono alla composizione un movimento assai più vivace che a quella del *Martirio di Santa Giustina*, e anch'esso forse d'origine tintorettesca, sebbene diventin piatte le figure in ombra, come foschi nugoli tra altre balenanti. In alto, il gran nodo serico della Vergine portata dagli angeli è invece tutto caratteristico del genio decorativo di Paolo. Ed è questo certamente il gruppo eseguito dal Maestro, nell'opera di bottega, finita da collaboratori.

Ad essa si avvicina, per il fulgido scroscio delle stoffe e per le ombre approfondite, l'*Assunta* del Museo di Dijon (fig. 638), pittura, questa, tutta della mano del Maestro, e tra gli esempi maggiori del suo ultimo tempo. Altri la ritenne del Tintoretto appunto per la speciale intensità luministica, che l'avvicina all'*Assunta* e alla decorazione di San Nicoletto de' Frari, ora nell'Accademia veneta. Ma il tumulto di luci che accompagna Cristo nella sua trionfale ascensione sulle pareti della Scuola di San Rocco a Venezia, tra squarci vulcanici e nugoli funebri, tra lampi e frecce incandescenti, che profilano le ali degli angeli come lame di scimitarre sguainate al sole, è lontano dal fulgore gemmeo, dai rivoli brillanti della veste rossa di Maria assunta a Dijon, dal brulichìo luminoso dei biondi capelli, delle ali iridescenti degli angeli. L'effetto dell'*Ascensione* di San Rocco scaturisce da opposizioni di bianco a nero, dai piani molteplici che affondano tra cortine di tenebre, mentre nell'ombra dell'*Assunta* di Dijon, diradata da tremuli raggi di luna sul corpo nudo dell'angioletto, vibra di continuo il

Fig. 638 — Dijon, Museo. P. Veronese: *Assunta.*

colore; e la composizione si svolge tutta in superficie, senz'altra determinazione di spazio se non quella suggerita mediante il corpo stesso della Vergine, affusato dal movimento a spira. La lotta fra luce e tenebre, e il conseguente effetto drammatico delle composizioni d'Jacopo, si mutano in una festa di colori brillanti, inondati e come disciolti da luce, in un effetto ornamentale tra i più appariscenti creati dal gran decoratore di ville veneziane. L'occhio vede con delizia snodarsi nel cielo, tra luci bionde e opaline, la spira della Vergine avvolta nelle vesti di raso come vessillo srotolato dal vento; e segue il gioco alterno dell'angioletto e del cherubo, annodati alla voluta argentea di una sciarpa per descrivere, lungo un'altra diagonale del quadro, una seconda spira. L'angioletto che sorregge di fianco Maria, in volo obliquo tra penombra e sole, conduce il nostro pensiero ai putti del Correggio tra le nubi delle cupole; ma ogni atomo della sua madida superficie brilla, traversando il fluido aereo, come per il rifrangersi di mille soffocate tinte in un umido velo. Il colore canta nei rivi di luce che scorrono dalle vesti di Maria, nelle rosette di brillanti composte dalle testine ricciute, nel raggio di luna delle ali argentee, nei fiotti d'argento e di rosa che screziano il cielo.[1]

* * *

Ed ecco, mentre già in alcune grandi composizioni s'intravvedeva un leggiero appassimento della straordinaria freschezza pittorica di Paolo e una tendenza manieristica, il Veronese d'un tratto risalire alle maggiori altezze con le pitture della Sala del Collegio in Palazzo ducale, a cominciar dall'*Apoteosi della battaglia di Lepanto* (fig. 640). Al timpano sopra lo specchio centrale della parete d'onore, sovrasta un altro timpano formato da due linee oblique di personaggi, che s'incrociano con le opposte linee della Corte celeste, stringendo

[1] A questo periodo di chiara influenza tintorettesca nell'arte del Veronese appartiene certamente la bella *Crocefissione* nella chiesa di San Lazzaro dei Mendicanti a Venezia (fig. 639), ove il colore illividisce, come spento dall'incandescenza tragica del cielo.

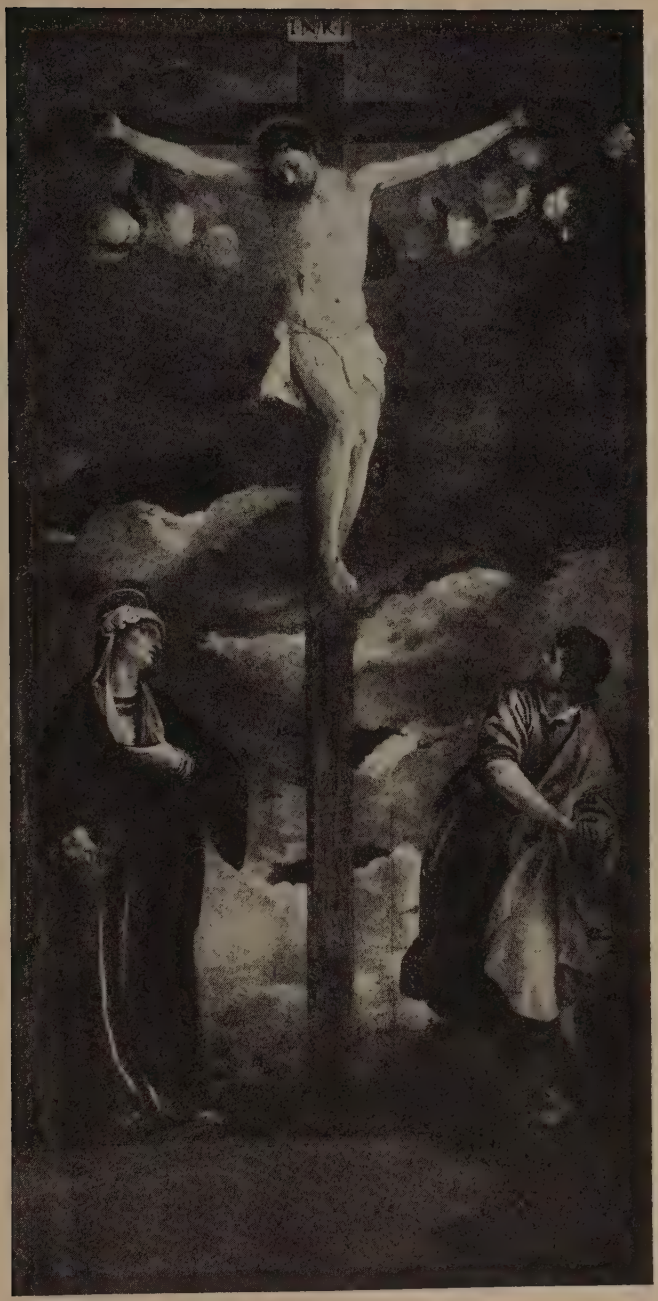


Fig. 639 — Venezia, San Lazzaro de' Mendicanti.
P. Veronese: *Crocefissione.*

un nodo sfavillante di rasi e di gemme. Ai due lembi inferiori di quel nodo scintillano due bianchi: il bianco della Fede, con luci d'avorio e ombre azzurrine, il bianco madreperlaceo del paggetto, come di scaglie di pesci al riflesso del sole. Al centro, la veste della Santa che guida il Doge Venier in manto giallo topazio, squilla di un rosso acceso, ripetendo il contrasto di note calde e argentine da cui scaturisce l'intensità della tavo-

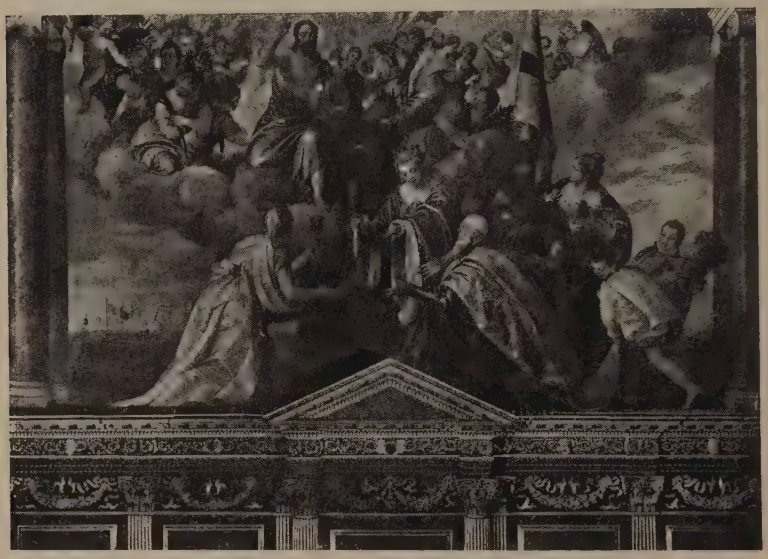


Fig. 640 — Venezia, Palazzo Ducale.
P. Veronese: *Apoteosi della Battaglia di Lepanto.*
(Fot. Anderson).

lozza veronesiana. I più vaghi, i più trasparenti colori, allietano la schiera d'angeli dietro l'Eterno, festone di fiori celesti tra il nimbo d'oro e i globi di nubi fumose.

La scena è inclusa da colonne binate, come frammenti di loggia cinquecentesca; di là dalle colonne s'innalzano due immagini monocrome, una Santa e San Sebastiano, statue di puro argento, a contrasto intensissimo coi monocromi del Tintoretto, massicci, potenti, gravati dal peso dell'ombra. La statua di *San Sebastiano* (fig. 641) richiama, nell'atteggiamento

Fig. 641 — Venezia, Sala dell'Antecollegio.
P. Veronese: *San Sebastiano.*

a contrapposti, gli schiavi michelangioleschi, tradotti in visione d'elegante e morbida bellezza dalla estrema levità del colore; e il braccio sollevato adombra, come già nell'argenteo *San Sebastiano* di Lorenzo Lotto a Berlino, il volto fine, sfiorato da un freddo baglior di luna.

Al centro del soffitto, nel figurare *Venezia che regge il mondo con la Giustizia e la Pace* (fig. 642), Paolo ritrova l'antica ampiezza di volumi, e una meravigliosa luminosità di tinte.

Come una gran scala circolare s'innalzano simboli e figure dai gradi roteanti di marmo, cui s'aggrappa il leone alato, sino al globo d'opale, al trono di Venezia regina. E anche l'immagine muliebre s'arrotonda; e s'arrotonda il baldacchino in alto, di broccato rosso, a turgide pieghe: par che tutte le forme tendano a foggiarsi sulla sfericità dell'enorme globo.

Di scorcio sfugge la suntuosa scalea, cui dagli angoli convergono, inclinate, le figure della Giustizia e della Pace, offrendo la spada, la bilancia e l'ulivo, alla Regina in trono. Ed ecco subito due linee appena divergenti, la spada e lo scettro, ricondurre curve e inclinazioni a un perfetto equilibrio statico.

Il cielo, con fiocchi disfatti di nuvole biondorosa, accentua, per la sua chiarità velata e morbida, lo sfavillìo di luci tra ombre nel gruppo allegorico; e il fulgore brunito dell'argento di una veste di broccato accosta, nell'immagine di Venezia, la neve della pelliccia, in un rapporto di bianchi vibrante e delicato; la testa, nell'ombra, colorita dai riverberi rossi del manto e del baldacchino e raggiunta dal lume della nuvola, traspare un interno chiaror roseo dietro riflessi più superficiali d'argento, come barlume d'aurora in una notte lunare. Tra questi due riflessi splende, nella sua veste d'ombra colorata, il volto chino, con grandi occhi fissi, in una serenità raggiante, di idolo.

Il coro delle Virtù che rendono omaggio a Venezia, iniziato dalla Giustizia e dalla Pace, si continua negli specchi della volta, in forma di rettangoli tronchi, agli angoli superiori, dalle cornici di stucco dorate e massicce. Cristallini blocchi di marmo, variati appena da nitide connessure e crepacci, compongono l'angolo

entro cui s'incassa, seguendone la diagonale (fig. 643), la figura della *Semplicità*, col volto in ombra, centro fantastico della com-

Fig. 642 — Venezia, Palazzo Ducale.
P. Veronese: *Venezia con la Giustizia e la Pace.*
(Fot. Anderson).

posizione. Una nuvola rosa argento, e un ramoscello d'ulivo proteso dalla muraglia verso la nuvola, riecheggiano in alto, nel cielo

violaceo, l'obliquo raggio dell'immagine, componendo, di linee e di gradi di luce, un effetto decorativo di rarità affascinante e preziosa. Ed ecco che una stoffa bianca, una pelliccia d'ermellino, una seta striata d'imitazione orientale, dove le scaglie preziose dei tocchi di Paolo fantasticamente appaiono e scompaiono nel gioco mutevole dei riflessi, i fiotti d'oro di una capigliatura

Fig. 643 — Venezia, Palazzo Ducale. P. Veronese: *La Semplicità*. (Fot. Anderson).

mossa dal brulichìo delle luci, oppongono il più abbagliante contrasto al cielo velato da brume argentine, e al velo d'ombra che cinge il volto muliebre e lo rende leggiero come le nubi tra cui l'immagine sembra sospesa.

Le sete consistenti e lo spessore piumoso dell'ermellino accentuano la fantastica diafanità di quel volto rotondo e senza peso, nel gioco della luce che sale dalla perlacea colonna del collo al morbido contorno delle guance, e spolvera d'argento lineamenti e zigomi, per sciogliersi in un umido bagliore

entro l'iride limpida. Tre note di bianco, a contrasto con le screziature policrome della seta orientale, compongono l'armonia cromatica del quadro: il bianco, soffocato in grigio argento, della muraglia, il bianco niveo dell'ermellino, il bianco sfumato di rosa e di cilestre delle sciarpe di nuvole che velano il cielo; e sul fondo azzurro il volto appare come una massa vaporosa, una bolla d'aria illuminata di sotto in

Fig. 644 — Venezia, Palazzo Ducale. P. Veronese: *La Mansuetudine.* (Fot. Anderson).

su dal raggio freddo di un sole invernale. Mentre le prime composizioni allegoriche del Veronese rifrangevan la luce dalle cuspidi dei gruppi sfaccettati, qui lo sciolto pennello avvolge di morbido splendore la lieve rotondità del volume, serbando intatta la incisa limpidezza dei limiti formali.

In un bagliore che tutta rispecchia la virtuosità del pennello di Paolo appaiono invece il volto della *Mansuetudine* (fig. 644), ombrato dalla mano che fa solecchio, la spalla e il busto sotto l'arco del braccio. Leggermente china, l'immagine in

veste gialla emerge con vivezza dalla base di azzurro tenue, traendo risalto dalla rapida fuga illusionistica di due ali di colonne, mentre nell'allegoria dell'*Industria* (fig. 645) le architetture appena si discostano dal filo a piombo, per sostenere ed equilibrare il rapido moto della figura, indietreggiante di sbieco dalla massiccia base di pietra verso il cielo sfiorato da vie di nuvole, da cirri lievissimi, di prezioso effetto decorativo. Il

Fig. 645 — Venezia, Palazzo Ducale. P. Veronese: *L'Industria*. (Fot. Anderson).

brano stesso di natura morta, cestello con stoffa serica e cesoie, è, come nell'antica *Sacra Famiglia* dell'Accademia Veneziana, un ammaliante motivo di capriccio pittorico, in quel rotear di vimini intrecciati come di maglie d'oro dalla luce del sole, sfavillando. E un lembo di pannolino bianco, tra il rosso di un drappo e l'acciaio brunito di due lame, come fiocco di neve caduto per miracolo da quelle nubi primaverili, ripete con rapidità d'accento il contrasto di note calde e di note argentine da cui Paolo trae l'intensa vibrazione del suo colore.

Il volto, di scorcio, riceve dall'alto e di sbieco il raggio del sole; e da quel raggio prende vita.

In una gamma di ori, doviziosa come il colore stesso dell'autunno fecondo, appare invece l'immagine dell'*Abbondanza* (fig. 646), eretta sul fondo di cielo e di architetture, e perciò più ombrata. Le melagrane spaccate, che rigurgitano da un cestello, i pomi e le varie frutta traboccanti da un cornucopio, raccolgono in sè le note profonde del rosso e dell'oro, per tutto diffuse. Il tono di contrasto è qui dato dal cielo azzurro e dall'edificio grigiazzurro allo splendido gialloro del manto greve, regale.

Sono queste le più belle tra le *Allegorie* della Sala del Collegio, ma tutte son vinte in imponenza e misterioso splendore dalla *Fedeltà* (fig. 647), seduta sul piedistallo marmoreo, all'angolo di una muraglia chiomata di rampicanti, eretta, immota, come in un trono. Sacerdotessa della notte, oscurata in volto d'ombre pensose tra cui brilla l'argento lunare, con una mano solleva una gemmata navetta come sacra offerta. Il sostegno architettonico è qui ridotto a un muraglione in rovina, tutto cavi e sporgenze, organo vibrante al tremolìo della fredda luce notturna tra i fiochi bagliori di un velo d'edera e lo sfolgorìo di un bucranio, nota più alta nel concerto argentino dei suoni. Il cane nero, simbolo della notte, inumidito da bagliori lunari, sostituisce, accanto alla veste bianca della figura in maestà, la macchia d'ombra abbagliata dei paggetti mori nelle *Cene* veronesiane, più forte per il contrasto diretto di bianco a nero, e il volto della donna, emaciato d'ombre, con occhi stanchi e dolorosi, è tra le rare eccezioni alla gioconda umanità evocata da Paolo. Uscita dai recessi della luna e delle fate con la sua veste d'argento lunare, la nobilissima immagine regna nel mondo scintillante e gioioso delle sue compagne di splendore.

* * *

Una visione di festa e di eleganza decorativa, che nonostante la cinquecentesca ampiezza di forme preludia alle scene idilliche del Settecento e ai capricci delicati dell'arte fran-

cese, da Watteau a Boucher, è il *Ratto d'Europa*, nella Sala dell'Anticollegio (fig. 648). Ricercatezza preziosa d'acconciature,

Fig. 646 — Venezia, Palazzo Ducale. P. Veronese: *L'Abbondanza*. (Fot. Anderson).

scintillìo di sete, voli di putti serici con ghirlande, trasportano il nostro pensiero verso la fioritura di serra del Settecento francese. Tutto rispecchia l'artifizio elegante e splendido: le

persone in sete lucenti, i tronchi rivestiti di un crespo tessuto di foglie, o corsi da fibre madreperlacee, per trar dal colore

Fig. 647 — Venezia, Palazzo Ducale. Paolo Veronese: *La Fedeltà* (Fot. Anderson).

e dalla luce accordi varii col variar delle superfici, come, nelle figure, col movimento complesso, festante e barocco delle pieghe. Anche l'espressione, nel volto d'Europa (fig. 649), si

vela di languore, in accordo con la morbidezza del tocco fioccoso, che par formare di cipria rosata o di piume le carni delicate e l'occhio splendente tra umidi veli. L'occhio fisso tra il frastaglio d'ombra delle palpebre, le perle rialzate da grumi, che le fanno apparire poliedriche a chi le guardi in distanza, la biondezza

Fig. 648 — Venezia, Palazzo Ducale. P. Veronese: *Ratto d'Europa*. (Fot. Alinari).

effervescente delle chiome gemmate di fiori, sono esempi bellissimi d'impressionismo paolesco.

Vediamo qui rappresentati i successivi momenti del racconto: Europa sale sul toro aiutata dalle compagne, e gli Amorini lanciano pomi e fiori a mazzi e a corone sul gruppo delle fanciulle; Europa è accompagnata alla spiaggia dalle festanti ninfe; Europa s'allontana, rapita dal toro, tra le grida di spavento delle donzelle e i volteggi festosi degli Amorini, che fan da staffetta sul velo verdazzurro del mare. Eppure, tutti questi episodi non valgono a rappresentare il

mitico dramma, ma piuttosto a suscitar l'illusione di un arazzo stupendo, di una festa di linee e di colori. E insomma lo scopo del Veronese è puramente decorativo, mentre Tiziano,

Fig. 649 — Venezia, Palazzo Ducale.
P. Veronese: Particolare del quadro suddetto.
(Fot. Alinari).

figurando Europa rapita dal toro sul mare, lontana dalle rive lampeggianti, in un'atmosfera torpida e greve, desta, col solo mezzo di luci e ombre agitate, l'impressione del dramma. In quel solo episodio culminante s'accentra la scena intera, figure e paese, mentre qui l'attenzione si disperde tra i vari gruppi,

tra gli alberi frondosi, lungo la chiarità delicata e scherzosa del mare e del cielo, attratta da una vaghezza continua di linee e di colori. E l'eleganza del maestro decoratore si rivela nell'insieme della scena, come nei particolari: il rapporto di luce tra la bianchezza aurata del seno d'Europa e di una piramide cristallina nel sole, divisi da un velario cupo di foglie; il valico aperto fra tronchi bruni alla chiarità leggiera del mare; la figura della ninfa sul margine sinistro, tronca dalla cornice e vista da tergo con la sfavillante acconciatura di bionde trecce e di nastri. Sotto la danza degli Amori, che s'aggiran con le corone nell'aria, il gruppo delle ninfe forma coi busti soleggiati, coi biondi capelli, con le carni accese, un festone, una conca di bellezza; ed Europa siede sul toro bianco, inghirlandato di fiori, componendogli delle sue vesti un'aurea gualdrappa. Il bosco si squarcia, e lontano, nel crespo velo d'acqua, sotto il cielo solcato di nuvole bionde e rosa, la ninfa s'invola; scherzan gli Amori sulle ondine scherzose; le forme impiccioliscono; diventano anch'esse di velo; traspaion nell'azzurro. L'insieme della scena si presenta come una confusione di vesti, di foglie, di carni, qualcosa di vago e di festoso, che ci fa sentire la gioia del colore, dell'aria limpida, delle stoffe di seta. La pittura emula dell'arazzo, diffusa nell'Italia manieristica, ha qui il suo esempio maggiore, e uno dei pochi veramente grandi in Italia; nè certo i cartoni raffaelleschi potrebbero apparir nati per l'arte dell'arazzo come questa leggiadra e fiorita creazione di linee e di colori.

* * *

Di composizione puramente ornamentale, tipo arazzo, è un esempio minore, il *San Girolamo penitente* nella chiesa di San Pietro Martire a Murano (fig. 650), in uno scenario tutto vuoti e frastagli di frondi e di nuvole, mentre nel *Sant'Antonio in cattedra* della Galleria di Brera (fig. 651) si trova ancora un riflesso della grandiosità monumentale e sfarzosa delle ante d'organo a Modena, con le immagini dei due vescovi

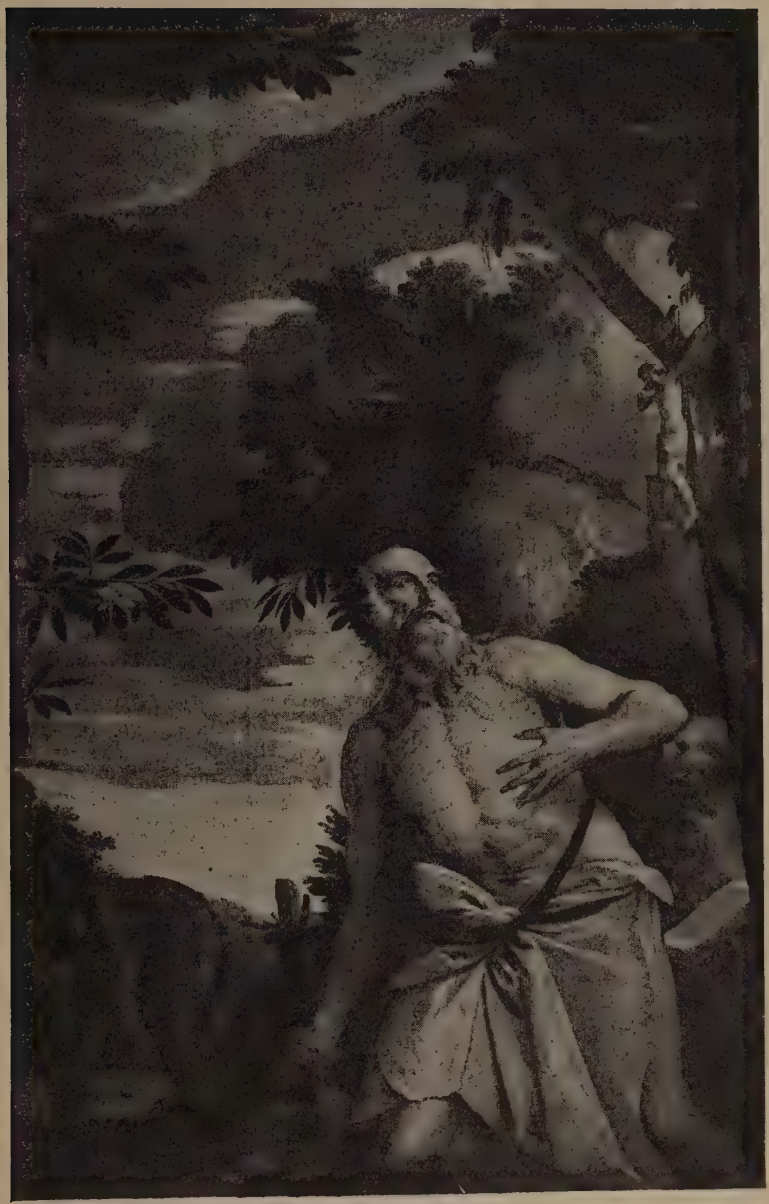


Fig. 650 — Murano, San Pietro Martire. P. Veronese: *San Girolamo*. (Fot. Anderson).

Geminiano e Severo. I tre Santi, a colloquio, si presentano solennemente: in alto, entro la nicchia d'altare, l'Abate, che sopra la tunica indossa, per amor di pompa cromatica, un piviale di seta verde e oro; i Santi Cornelio e Cipriano, ai piedi del trono, entrambi volti di traverso, a formar col Santo Abate una gran nicchia splendente. Sull'altare Cipriano ha deposto la mitra, per leggere il messale sorretto da un paggio in vesti di seta. Un altro paggio, dietro, regge la croce al celebrante, mentre San Cornelio assiste, sull'attenti. Il lume viene da destra a sinistra, passando per il primo piano, così da raccogliersi sul piviale rosato di San Cipriano e scolorirne i fiorami d'oro. Ed ecco il Veronese opporre, a questa nota massima di luce, due note massime d'ombra nelle figure dei paggi, una al riparo del Santo, l'altra del gran volume squadernato. Sono ancora i contrasti pittorici delle *Cene:* il portacroce, oscurato, con occhi di smalto lucente, gareggia coi moretti delle mense veronesiane; e la testa del suo compagno è tra le più raffinate, se non tra le più robuste manifestazioni della virtuosità pittorica di Paolo, in quel velo d'ombra diafano, ove la luce raggiunge solo le iridi brillanti, gocce di rugiada al sole. L'oro e il verde ovunque si ripercuotono: tra i fiorami d'oro s'annida il verde; le colonne a limite della scena sono di marmo verde; sul grado dell'altare, accanto all'oro della mitra di San Cornelio, verdeggia un ramo di palma. E gli argenti, che la luce trae dal roseo piviale di San Cipriano, dal bianco della tovaglia e della mitra posata sull'altare, dietro s'attenuano, s'ingrigiano, nell'umidore dell'ombra.

La serica trasparenza d'ombre e il quieto splendor dei colori al centro della composizione avvicinano alla pala della Galleria di Brera un frammento decorativo di soffitto, incluso entro quadro con lati lobati nel mezzo, ora nella Galleria dell'Accademia (fig. 652), ritenuto dall'Hadeln tondo in origine, mentre la composizione sembra adattissima a questa forma frastagliata, con le stroncature tipiche del Veronese, e qui particolarmente intonate all'effetto floreale del gruppo. Si veda come sembri nascere dal cerchio spezzato del lobo inferiore il putto

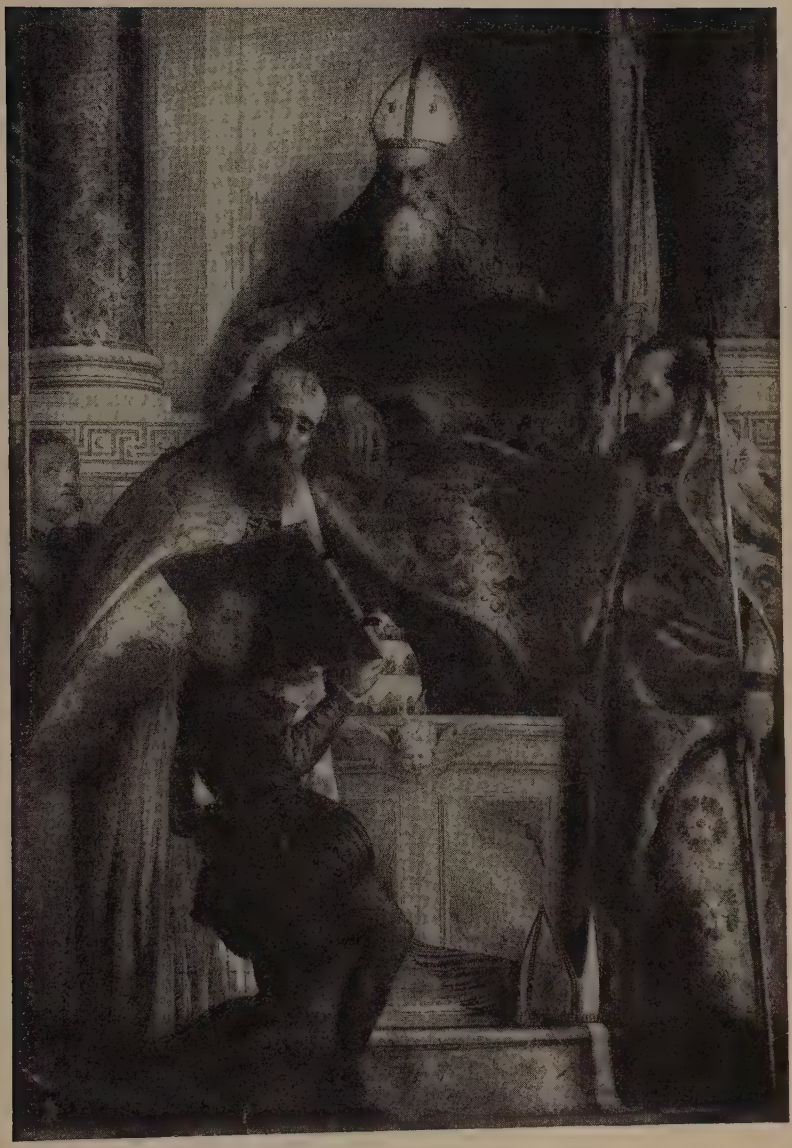


Fig. 651 — Milano, Galleria di Brera. P. Veronese: *Sant'Antonio in Cattedra.*
(Fot. Anderson).

di seta rosa argento (fig. 653), curvo sotto le spighe che riverberano bagliori d'oro nell'ombra accesa del volto. Un alto baldacchino forma velario all'immagine di Venezia, bellissima in quella veste d'ombra idealmente rarefatta e tenue, e come raggiante d'interno lume. Regina del crepuscolo, guarda

Fig. 652 — Venezia, Accademia. P. Veronese: *Venezia con Ercole e Cerere.* (Fot. Anderson).

al mondo col gesto e gli occhi di stupore della primitiva Esther sfavillante ai piedi del trono d'Assuero, ma in un gioco più sottile e prezioso di mezze luci e d'ombre sideree. Solo sulla cuspide del ginocchio, che con la figura china di Ercole suggerisce la diagonale fra due lobi del quadrilobo, il viola della veste s'irriga d'intense luci argentine. Ercole, chino d'angolo, in una posa

faticata da gigante di Giulio Romano, poggiato alla clava come gondoliero al remo, piega verso il centro della scena, al pari di Cerere, che avanza dal lato opposto, e porta con i genietti a Venezia le spighe d'oro, ricchezza dell'Estate.

Fig. 653 — Venezia, Accademia.
P. Veronese: Particolare del quadro suddetto.

La luce batte in pieno sul corpo nudo, a contrasto con la figura in ombra della donna addossata al trono, e inonda il manto, di un chiaro grigio azzurrino strisciato d'argento come una via lattea; ma più raggia dalla penombra astrale del volto di Venezia che dal limpido nudo. La grazia raffinata delle tarde

opere di Paolo si raccoglie in quel volto stupìto di fanciulla, mentre l'arditezza antica del tocco si ritrova nelle chiazze di luce strisciate sul labbro e sulle nari del putto, nelle frecce infisse dal sole entro il denso covone perchè squillino la fanfara di messidoro. Formano aurea grotta le spighe al piccolo Ercole, che porta nelle membra il rigoglio dell'estate, la bionda trasparenza del sole.

* * *

Nei sette scomparti decorativi provenienti all'Accademia dalla chiesa di San Nicoletto de' Frari, l'arte del Veronese non trova un'espressione altrettanto tipica e sua, per l'intensità dell'effetto luministico, e per la ricerca di spettacolo, che sembran nascere da contaminazione con l'arte del Tintoretto. Così nel tondo (fig. 654), fra il brillar burrascoso delle due masse di figure sul cielo venato di rosa, Paolo, abbandonando la sua nativa serenità e semplicità, studia effetti drammatici, che si traducono in facile retorica nel gesto enfatico del Santo Vescovo. Eroe di palcoscenico, la gigante figura indietreggia; par cadere cozzando con la punta della mitra negli stucchi di cornice; e a fatica ristabiliscon l'equilibrio due accoliti e un altro vescovo, che si puntellano a quella gran statua tentennante, crollante. Ma il gesto enfatico sprigiona la cascata argentea di un camice dall'ombra del piviale violaceo, e mette in valore la preziosa diafanità di una mano controluce, orlata di luce, sul chiaro cielo. Quattro figure, chine o inginocchiate, si protendono verso quella mole franante; e fra esse il divoto in veste bianca, piegato a un inchino, rammenta il tipo del *San Girolamo* savoldiano a Londra, non coperto di sete, ma tagliato in bosso lucido e terso. La sporgenza della fronte, la barba cesposa, gli occhi fissi sbarrati, l'appuntato angolo delle spalle, richiamano una volta più i rapporti del Veronese con la Scuola bresciana, in questa composizione a scrosci argentini fra tenebre improvvise. Tra le figure degli *Evangelisti*, si accosta d'effetto a questa del tondo il *San Giovanni con l'aquila* (fig. 655), composizione di gruppo

frastagliata e rocciosa, sul cielo ove le nubi s'accendono come a riflesso del manto di fuoco.

In altri scomparti, e specialmente nell'*Annunciazione* (fig. 656), Paolo si vale più audacemente che altrove dell'effetto illusionistico

Fig. 654 — Venezia, Accademia. P. Veronese: Scomparto di soffitto, proveniente dalla Chiesa di San Nicoletto de' Frari.

d'architetture tronche e scorciate di sotto in su: lunettoni sfondati sul cielo azzurro, fasci divincolati di colonne tortili a sostegno della trabeazione di una gran sala, che ha per soffitto uno specchio di cielo con angeli e la colomba. Scende da quel cielo, e par danzi in gioco d'equilibrista sugli stucchi d'oro del cornicione, l'arcangelo Gabriele, che vola verso la Vergine,

avvolto in un gran manto a ruota simile a quelli degli angeli tintoretteschi. La bella testa bionda s'inclina verso le nuvole

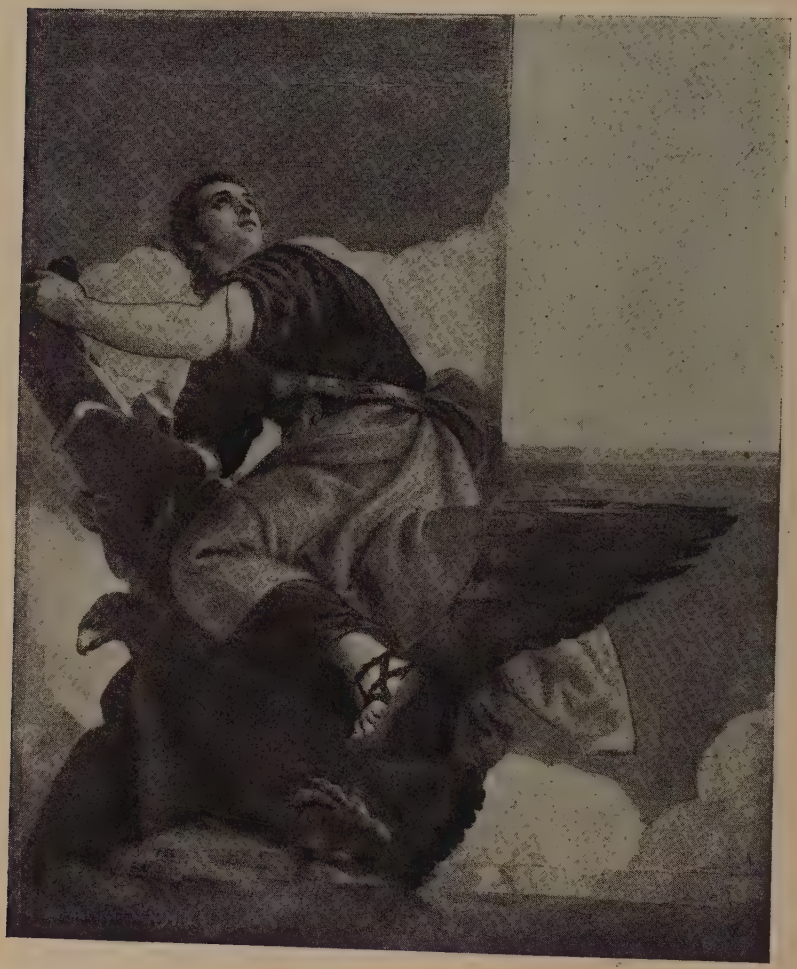


Fig. 655 — Venezia, Galleria. P. Veronese: *San Giovanni con l'aquila.*

per vestirsi d'ombra luminosa; e le ruote del manto ripetono in giro più veloce la spira delle grandi colonne. Non sapremmo riconoscere in questo scomparto la mano stessa del Veronese, ma esso ha grande importanza perchè rappresenta l'ultimo

sviluppo dello stile decorativo nel Cinquecento veneto, l'estremo limite di un gioco illusionistico, che trae le origini dall'arte di Giulio Romano, e che era apparso, con ben altra eleganza e misura, sin dalle prime opere del Maestro.

Nell'*Annunciazione* dell'Accademia (fig. 657), lo sfondo architettonico è svolto invece con piena tranquillità ritmica di spazi, lungo piani paralleli al piano superficiale della tela. Un loggiato

Fig. 656 — Venezia, Accademia. P. Veronese: *L'Annunziata.* (Fot. Alinari).

di suntuosa villa veneta s'apre al nostro sguardo, verso cortili marmorei, che dalla prima porta trionfale guidano l'occhio alla nicchia lontana. Le due figure, l'angelo e la Vergine, sono agli estremi del loggiato, sui margini del quadro, per non menomare l'impressione dello spazio, che si dilata sul primo piano in larghezza, e poi s'estende in profondità, dall'arco centrale alla nicchia lontana. Non ricordiamo altro esempio, nell'arte del Veronese, di scenario così simmetrico e accentrato come questa regale prospettiva di villa cinquecentesca. Lo

spazio è qui il protagonista del quadro; e le figure par si limitino al compito di animar il vuoto col ritrarsi pauroso della Vergine e il volo delle stoffe, frecciate di luce, intorno al corpo gigantesco dell'angelo. La tradizione del primo Cinquecento veronese si continua chiaramente ancora nella trama lineare dei riflessi gialli sulla veste rossigna di Gabriele, già apparsa in Francesco Morone.

Macchinoso è l'angelo, tutto in note di rosso, arancione e giallo; scialbo e liscio il volto della Vergine, la cui veste, spe-

Fig. 657 — Venezia, Galleria dell'Accademia. P. Veronese: *L'Annunciazione*. (Fot. Alinari).

cialmente in una manica, ci lascia godere il largo tocco strisciato e brillante di Paolo; ma visto di lontano il grande scenario di marmi pallidi, con classici portali, acquista una profondità suggestiva, fuggendo verso le nubi color d'aurora. E se lo splendore delle superfici cromatiche è più del solito trattenuto fra le tenui gradazioni luminose del marmo, l'anfora muranese (fig. 658), che s'imperla attirando la maggior luce del quadro, è tra i brani pittorici più rari e preziosi dell'arte tarda di Paolo. Il gran gioielliere, ormai sfiorato dalla stanchezza, raccoglie in quell'opale meraviglioso che s'arrotonda alla luce, e nelle piatte foglie verde oro di sottile brunito metallo sulla chiarità

dei marmi, il fulgore degli scrigni di gemme aperti per avvolger di scintille colorate le opere della sua iridescente giovinezza.

L'opulenza cromatica dell'arte veronesiana appare anche più

Fig. 658 — Venezia, Galleria dell'Accademia. P. Veronese: Particolare del quadro sudd.

sfiorita nelle due opere gemelle del Louvre: *Susanna al bagno* ed *Esther davanti ad Assuero*.

Nella prima (fig. 659), il nudo manca di trasparenza; le curve del mantello sul personaggio a destra son calligrafiche, e la luce bionda è un po' cruda: Susanna non s'accorda all'umidore verdognolo che avvolge le altre figure. Mentre il Tintoretto nel

quadro famoso di Vienna quasi nasconde i due vecchi per attirar lo sguardo sulla divina luminosità del corpo muliebre, creato d'un raggio di sole, Paolo rappresenta una scena galante, fra personaggi cerimoniosi, con gran gesti simultanei d'invito. Villa e giardino formano il palcoscenico di quella curiosa pantomima.

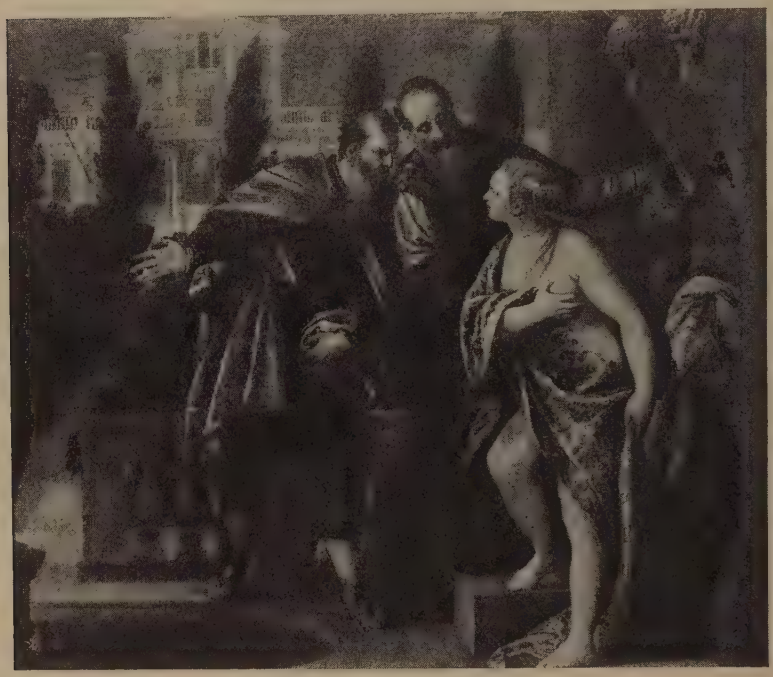


Fig. 659 — Parigi, Louvre. P. Veronese: *Susanna al bagno.* (Fot. Alinari).

E mentre il Veronese stesso, nella lunetta di Villa Barbaro al Maser, aveva modellato in pura sostanza di luce un nudo muliebre, qui si limita a porre tutto il suo interesse nel metter in risalto un busto di squisita delicatezza, mediante la pompa del broccato azzurro argento. Così nel quadro di *Esther davanti ad Assuero* (fig. 660), le tre donne sembran recitare il melodramma dello svenimento davanti a un gruppo di spettatori; e l'ancella che sorregge l'eroina ricorda la ninfa di Tiziano nel

quadro Borghese, intenta a bendar Cupido, non solo per il tipo, ma anche per l'insolito rosseggiar del profilo, in contrasto con la trasparenza bionda, d'idilliaca delicatezza, del volto di Esther verdevestita. E certamente, ripensando alla stessa composizione nel soffitto di San Sebastiano, sentiamo come sia andata appassendo quella sfolgorante radiosità di colore, insieme con la sfaccettatura degli ampli volumi. Qui il re sembra piegare per stanchezza sul trono; le figure attorno, assister come da un palco di

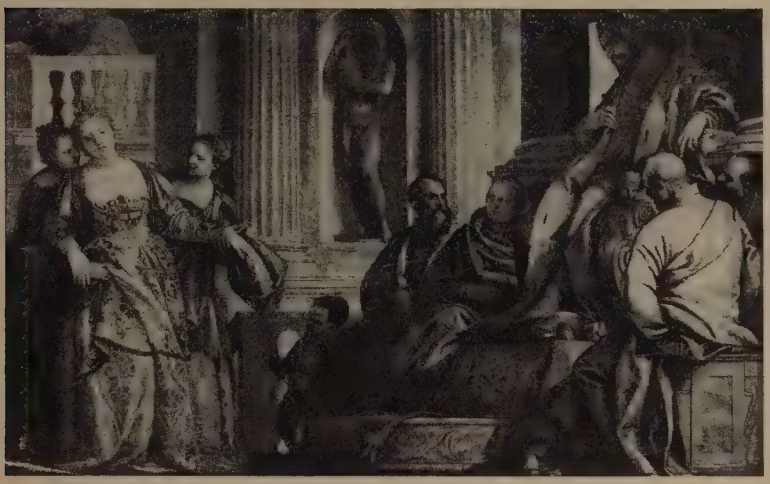


Fig. 660 — Parigi, Louvre. P. Veronese: *Esther innanzi ad Assuero.*
(Fot. Hanfstaengl)

teatro, in ombra, all'arrivo delle tre immagini luminose; e l'antica spontanea letizia affiochirsi nella ricerca presettecentesca di grazie languide, di sospirosa leggiadria. Esther non è più la raggiante fanciulla abbagliata dallo sfolgorìo del mondo che l'attornia, ma un bel fiore di giovinezza illanguidito, che pensa a svenir bene, con eleganza, tra le braccia delle sue donne; e non più i vecchi maghi d'oriente e gli spavaldi soldati, rivali del battagliero *San Menna*, s'addensano attorno al monarca, ma personaggi accademici, in pose gravi, fasciati dalle vesti, tinti assai di accademismo.

* * *

La decadenza dell'arte del Veronese, dopo il finissimo *Ritratto di Gentiluomo* a Budapest (fig. 661), separato per una tenda rossa e un'alta siepe da uno sfondo macchiettistico d'alberi e

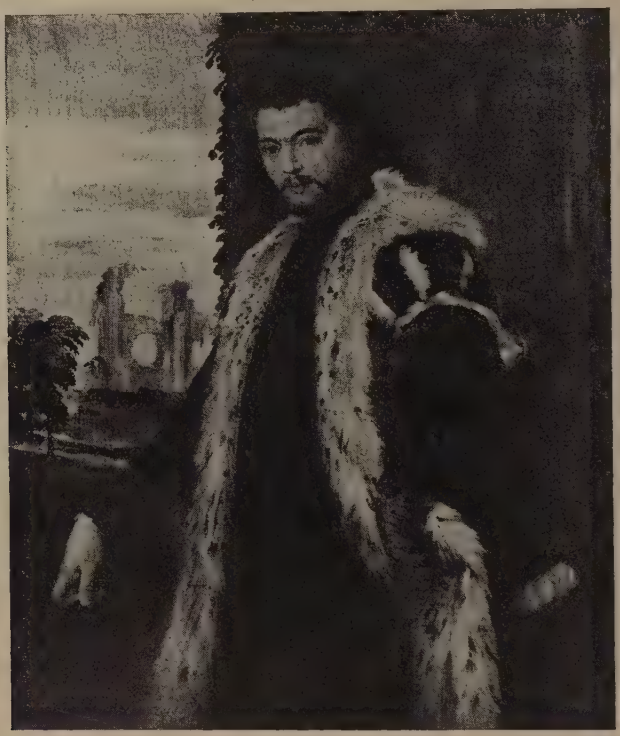


Fig. 661 — Budapest, Museo. P. Veronese: *Ritratto di Gentiluomo.*

di rovine sfrangiate sul cielo verde e roseo, diviene precipitosa, anche per l'intervento sempre maggiore di scolari. Il *Martirio di San Giuliano* (fig. 662), nella chiesa del Santo a Rimini, è un mosaico di antichi motivi, richiamati per comporre un gruppo gesticolante, diviso in tre piani: il primo d'immagini in rapidi sbattimenti di luce e d'ombra, il secondo d'immagini controluce, il terzo di figurine scolorite dal sole e gessose, come non

Fig. 662 — Rimini, Chiesa di San Giuliano. P. Veronese: *Martirio del Santo.* (Fot. Alinari).

mai nell'opera di Paolo. Sono le tre zone variamente illuminate che si ritrovano spesso nell'arte veronesiana; ma i passaggi bruschi, le nette e materiali delimitazioni tra una zona e l'altra, la sostanza del colore appesantita, dimostrano che il maestro non dipinse di propria mano il quadro. Basterebbe, a convincersene, uno sguardo alla corazza dell'alabardiere dietro il Martire, illuminata di sbieco alla maniera di quella del *San Menna* e di altre figure del maggior periodo, e all'incertezza del solco di luce che sbava fioco, disperso, senza trar dal metallo il lampo costruttore.

Opera di bottega, senza intervento diretto del Maestro, fu certamente anche l'*Adorazione dei Pastori* (fig. 663) nel monastero di San Giuseppe, con un fondo architettonico macchinoso e confuso, e un'evidente impronta tizianesca nel *San Girolamo*, accanto ad apparizioni anche più certe di motivi e di forme savoldiane, nei due curiosi affacciati al muricciolo, e soprattutto nel pastore inginocchiato davanti al Bambino e nella sua compatta casacca di fustagno giallo. Il colore si è fatto greve, torbido; sorda l'ombra del fondo: la tavolozza del Veronese ha perduto tutta la sua elezione e il suo gemmato splendore.

Così sarebbe difficile riconoscere qualche tratto sicuro della mano di Paolo nelle ultime pitture di Palazzo Ducale, raffiguranti la *Conquista di Smirne* (fig. 664), composizione di tipo arazzo, certo pensata dal Maestro, dove personaggi e alberi, inclinati e divaricati in multiple direzioni, forman cornice al paesaggio, e la *Difesa di Smirne* (fig. 665), ove la massa delle grandi figure si raccoglie nella metà destra del quadro, mentre nella sinistra è il vuoto, e dove i cavalieri in gruppo riplasmano un motivo della *Caduta di San Paolo* nella Galleria di Pietrogrado. Ma la traduzione è povera, quasi meschina; il colore manca di ogni freschezza, e i cavalli, magnifici nel Veronese, sono di una goffaggine sbalorditiva. Migliore di questi affreschi per le note brillanti del colore, specialmente nei personaggi affacciati alla balaustra e nei due angeli a volo, è il *Trionfo di Venezia* (fig. 666),

dove tuttavia difficilmente potrebbe riconoscersi la meravigliosa padronanza di mezzi del pennello di Paolo. Qui il compo-

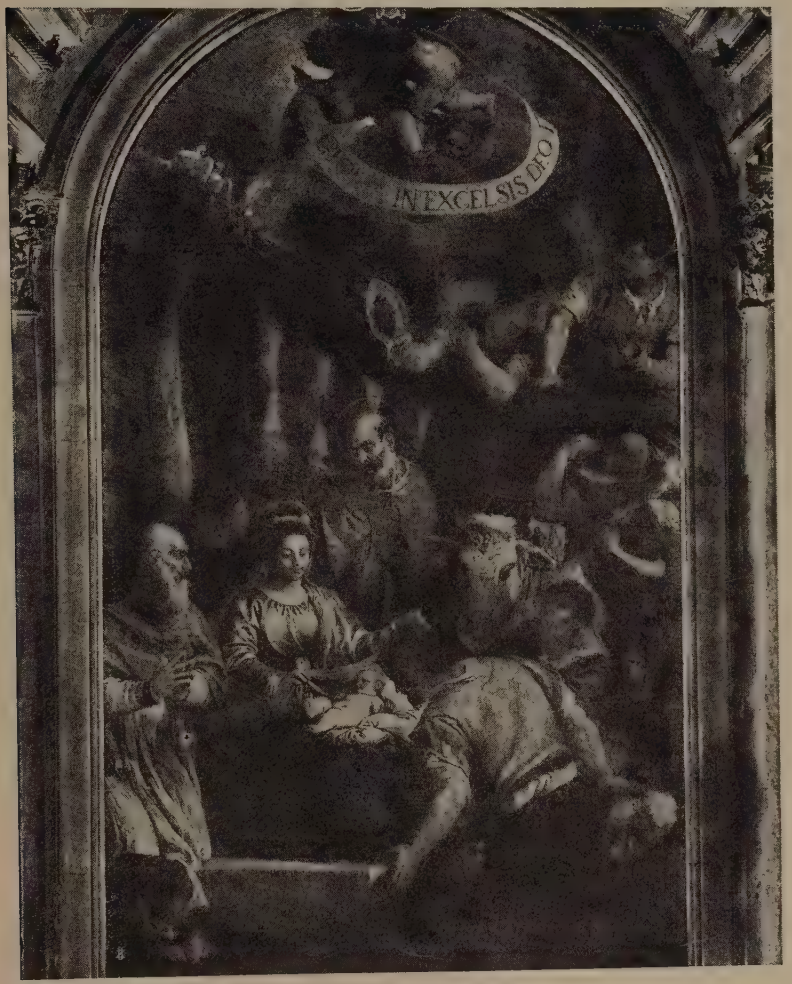


Fig. 663 — Venezia, Monastero di San Giuseppe.
P. Veronese: *Adorazione dei pastori.*

sitore ha voluto spiegare tutta la sua bravura nel costruir una macchina gigantesca, con infiniti scorci di persone, di cavalli, di edifici. La scena si svolge in varie zone sovrapposte, tutte in

Fig. 664 — Venezia, Palazzo Ducale. P. Veronese: *La Conquista di Smirne.* (Fot. Anderson).

Fig. 665 — Venezia, Palazzo Ducale. P. Veronese: *La Difesa di Smirne.* (Fot. Anderson).

iscorcio, e la massa enorme di architetture e figure grava dall'alto sullo spettatore. L'eleganza decorativa delle pitture vero-

Fig. 666 — Venezia, Palazzo Ducale. P. Veronese: *Trionfo di Venezia.* (Fot. Anderson).

nesiane vien meno a questa macchina manieristica; s'inturgida la composizione, come la forma dilatata e sfatta, la posa tronfia

dell'immagine di Venezia. E se un fine studio di penombre e di luci radenti impreziosisce la fiorita ghirlanda di figure addossate al balcone, un confronto tra le grevi balaustre e quelle soffiate in un velo di luce nella gran sala di Villa Barbaro, mostra appassito il fiore smagliante dell'arte veronesiana.

* * *

Dalla civiltà pittorica fondata da Giorgio di Castelfranco Paolo Veronese s'apparta per il suo istinto di coloritore, che dalla tavolozza deriva, non la calda fusione del tono giorgionesco, non l'atmosfera iridescente e vaporosa del tardo Tiziano, o gli scoppi luministici del Tintoretto, ma un'armonia di tinte schiette, brillanti, limpide. Nei quadri di Giorgione una tonalità rosa biondo avvolge paesi e figure, stringendo fra esse l'unità spirituale, che è tanta parte della fascinatrice poesia del Maestro. Tiziano accende la gamma giorgionesca alle vampe dei tramonti estivi, e vela di caldi vapori la terra, finchè, negli ultimi quadri, le atmosfere dense, afose, sembrano assorbire i resti dell'incendio del giorno, cenere e fiamma; e in quella caligine, i contorni delle immagini si sperdono, le forme s'annebbiano di veli sopra veli, il colore è subordinato al tono dell'atmosfera, e com'essa disgregato, sgranato: luci violente scoppiano fra le tenebre.

Più che nell'arte di Giorgione e di Tiziano, il Veronese trova note affini al suo temperamento pittorico nell'arte del più delicato e fantasioso poeta del Cinquecento veneto, Lorenzo Lotto, e in quella dei Bresciani, specialmente di Gian Girolamo Savoldo e del Moretto. Lorenzo Lotto s'accorda con lui nella predilezione per i colori di timbro argentino, per le rugiadose chiarità lunari, e per la trasparenza dell'ombra, talmente rarefatta e leggiera da apparir piuttosto velo di luce soffocata. Tutto il valore della *Susanna Benson* è appunto nell'insuperabile limpidità delle ombre, che lasciano distinguere i più lontani e minuti oggetti, nitidi e tersi come ciotoli di greto dietro un velo d'acque cristalline. Lorenzo Lotto, al pari di Paolo, non conosce l'ombra assoluta, che cela al nostro sguardo le cose e le avvolge nel

suo mistero, ma l'ombra sottile e preziosa, lieve come di nuvola passeggera, che aggiunge risalto alle luci. Ed ecco, nell'arte del Veronese, come in quella del Pittor di Treviso, ripetersi il motivo del braccio sollevato ad arco sul capo del martire Sebastiano, del *Cupido con Venere e Apollo* a Villa Barbaro, o delle *Virtù* di Palazzo Ducale, perchè falchi d'ombre leggiere il lume perlato dei volti; e i nudi monocromi del Veronese, bagnati d'ombre diafane, ricordarci la statua acefala nel fondo del ritratto di *Andrea Odoni* ad Hampton Court, assai più che i monocromi gravati d'ombre plumbee di Jacopo Tintoretto. Levità e freschezza di colori, predilezione per i timbri argentini, trasparenza di limpide atmosfere, sono note comuni all'arte di Lorenzo e di Paolo: vi si può aggiungere una tendenza decorativa, dominante nella pittura del Veronese, e non di radò chiara nelle opere di Lorenzo Lotto, nella ghirlanda fiorita di un gruppo di Santi stesa tra il verde di un prato e l'azzurro smalto di un cielo primaverile, nelle acconciature muliebri di riccioli e nastri, come farfalle appuntate o grandi corolle di fiori argentei, e ancor più nel gioco serpentino di nastri in velluto nero sul verde fosforico di un busto di paggio, inclinato lungo la diagonale del quadro (Milano, Museo Civico). Bizzarrie e delicatezze, capricci di linea e di luce, sono frequenti nell'arte del Lotto come in quella di Paolo, ma nel primo lascian trasparire uno spirito inquieto di sensitiva, inappagato e mutevole — fiori di fantasia femminea, sottile, nervosa, tinta di malinconia — mentre nel secondo riflettono una natura spontanea e felice, che di sè si appaga, che non conosce tormenti: la visione di due occhi abbagliati dal riso eterno dei colori.

Con l'arte di Gian Girolamo Savoldo, il Veronese ha in comune il risalto dei volumi attratti per forza di luce all'esterno, non già staccati dagli schermi tenebrosi del Bresciano, d'origine lombarda, ma da architetture tenui chiare, da telari di cielo come di raso screziato; la predilezione per le pose angolari, costruttive, forse, nell'arte di Paolo, d'origine mantovana, da Giulio Romano; la screziatura delle stoffe, assai più lambiccata e faticosa nel piegar metallico del Savoldo che negli sfavillanti cartocci verone-

siani. Abbiamo anche sentita in qualche opera di Paolo l'eco di motivi del Savoldo; tanto nella primitiva *Trasfigurazione* di Montagnana, come nella tarda e debole *Natività* del monastero di San Giuseppe a Venezia. Vi è un doppio ritratto del Romanino, un capolavoro autentico, passato per l'Ufficio di esportazione a Firenze, che pur traverso la tagliente durezza delle fisionomie di padre e fanciullo e la vampa di un sangue vermiglio, sembra anticipare il Veronese nel risalto di bianco su nero, nel tocco brillante che stria di luce il bianco di una veste, e soprattutto in quella aggraziata cadenza ad arco del bimbo, spunto decorativo delicatissimo; ma più facile è trovare riscontri fra i ritratti veronesiani e quelli del Moretto, non solo per certi timbri argentini di rasi alla luce, e per certe note d'ombra violacea, ma per effetti di suntuosità, d'eleganza. Il *Cavaliere in nero* nella Galleria Nazionale di Londra, datato 1526, anticipa i motivi architettonici di colonne ad alta base comuni ai ritratti veronesiani; lo scroscio di raso lucente del *Cavaliere* effigiato nella Galleria Martinengo accosta gli effetti suntuari di stoffe e pellicce sciorinate con ben più raro sfolgorìo da Paolo; e nel ritratto di *Gentiluomo in poltrona*, della Galleria Nazionale di Londra, tutta la composizione si risolve in un gioco di superfici brillanti e rasate, che del loro splendore illuminano e abbagliano la rosea seta di un volto annoiato. E qui persino le luci inseguentisi sulla manica di una veste sembrano un accenno, per quanto debole e faticato, ai riflessi lagunari che s'attorcono in serpi vive di luce sulle maniche del *Gentiluomo* di Palazzo Colonna.

Ma solo in Verona la tecnica, da cui sorge il valor gemmeo dei colori di Paolo, ha le sue origini, con la libertà del tocco, cauta ancora in Girolamo dai Libri, che l'attenua di velature, e in Francesco Morone, che in certi effetti di grafie luminose e d'ombre colorate anticipa caratteri veronesiani, ma sviluppata nella *Passione di Cristo* dipinta dal Cavazzola, dove si numerano le pennellate dense e fioccose che indicano le luci, e dove i colori giustapposti creano accordi arditissimi su note di timbro diverso. E se nei tremolii metallici delle vesti e nell'oc-

chiuta stoffa orientale che appara il trono della *Madonna* di San Polo a Verona, Giovanni Caroto anticipa quel senso esclusivamente e superbamente decorativo del colore che è la gloria del Caliari, Antonio Badile, maestro del pittore, pur dipingendo arcaistiche figurette lignee su trampoli nella tavoletta della Pinacoteca di Torino con la *Presentazione di Gesù al Tempio*, trae effetti smaglianti di colore dal tocco libero e gemmato sulle vesti delle dame in ginocchio e sulle pietruzze policrome di un pavimento veneziano; e nel dipingere la sbilenca figura di un nanerottolo infantilmente segnato nell'angolo a destra, diverte il nostro occhio col gioco tremulo delle righe di un lucido raso a due colori.

Altri elementi vitali nell'arte del Veronese son considerati a ragione l'ampiezza grandiosa della figura umana, dovuta forse all'esempio di Giulio Romano, da Mantova, e del Parmigianino, da Parma, e l'ampiezza scenografica dei fondi, che ai motivi di scorcio illusionistico, in parte ispirati da Giulio, aggiungono la ritmica serenità delle architetture di Andrea Palladio e del Sansovino, e la ricchezza un po' greve e pomposa degli stucchi di Alessandro Vittoria. Abbiam veduto che l'immagine allegorica della *Temperanza* a Castelfranco, primissima opera del Veronese, è un vivo riflesso d'eleganze formali parmigianinesche, mentre la figura del *Tempo*, nella stessa sagrestia della chiesa di San Liberale, e tante altre, più muscolose e ciclopiche, sulla volta della Sala dedicata all'*Olimpo* in Villa Barbaro, sono riflessi del gigantismo di Giulio, e, per linea indiretta, di Michelangelo. Ma all'intento disegnativo che guidava i primi seguaci della scuola romana nel comporre le loro accademie di nudo d'origine michelangiolesca, il Veronese sostituisce intenti cromatici, valendosi di forme muscolose per stendere più ampli e variati i piani del colore, e dello scorcio per sfaccettare i gruppi ed accrescer lo splendore delle tinte mediante una complessa varietà di rifrazioni. Così i bilanciamenti di masse ad inclinazioni contrapposte, suggeriti al Veronese dagli esempi manieristici dell'Italia Centrale, divennero strumenti di stasi compositiva e d'accentuazione cromatica.

* * *

Pochi artisti ebbero un'evoluzione rapida come quella del Veronese, che ci si presenta in alcuni frammenti della sua prima opera, ad esempio nell'allegoria della *Temperanza* a Castelfranco, datata 1551, con un gusto perfetto di composizione decorativa e una sobrietà aristocratica di tinte, mentre nell'ala della Fama, tesa sul cielo chiaro, profonde a pieni mani le gemme della sua tavolozza. Meno sicuro nella ricerca nuova di contrapposti di scuro su chiaro e di chiaro su scuro, in alcune pitture giovanili di Palazzo Ducale e della sagrestia di San Sebastiano, Paolo si slancia a volo nel dipingere per il Palazzo Ducale le *Virtù coronate da San Marco* (ora al Louvre), tese al cielo con le braccia sottili e le nivee gole palpitanti, come squillo di tube argentine. Nella *Trasfigurazione* di Montagnana, la tavolozza manca di splendore; negli *Evangelisti* della sagrestia di San Sebastiano, importante studio d'intersezione di piani inclinati per avvivare il risalto dei chiari e degli scuri sul fondo serico di cielo e trarne accentuazioni cromatiche, la libertà del tocco è ancora un po' trattenuta; ma essa raggiunge effetti fantastici nel soffitto della chiesa, ove le iniziate ricerche formali e cromatiche trovano pieno coronamento nel gran diamante sfaccettato della composizione di *Esther davanti ad Assuero*, come nel serico nodo del *Trionfo di Mardocheo*. I cieli tersi, lavati da pioggia, tesi come stoffe di seta dietro precipitose scalinate di marmi e di figure, aggiungon risalto ai volti fasciati di splendore pur nell'ombra; e ogni piega di stoffa, ogni spigolo d'armatura, ogni fiocco di pelliccia, aggiunge il suo sfavillìo allo sfavillìo delle gemme di fermagli e diademi, al baleno dei metalli forbiti, al dolce lume delle perle che adornano le fiorite acconciature. Il lampo azzurro di un'armatura tronca di colpo, con un grido acutissimo, quella successione di luci colorate.

Il trionfo continua di sala in sala a Villa Barbaro, ove il dominante accordo di gialli ed azzurri, il contrasto fra note di timbro opposto, la gemmata ricchezza dei grumi indicanti le luci sulla

mezza tinta leggierissima che modella le forme, creano un'inebriante visione di colore; e a un tempo, le architetture fastose, eppur lievi per tenuità cromatica, i cartocci delle stoffe scintillanti, i veli di nuvole rosate e bionde sulla chiarità cilestrina dei cieli, i paesi sciorinati come arazzi sulle pareti, le cornici adorne

Fig. 667 — Torino, Raccolta Riccardo Gualino: P. Veronese: *Venere e Marte.*

di finti stucchi, i giochi illusionistici di balaustre sfuggenti, di porte socchiuse da cui avanzano gentiluomini, fanciulline, paggetti curiosi, rivelano nel Veronese il decoratore nato delle ville create dal Sansovino e dal Palladio, ornate di stucchi dal Vittoria.

Tutta l'arte di Paolo è riso di colori, splendore di superfici, scintillìo di ornamenti: una vibrante gamma di tinte preziose,

uno studio raffinato di effetti di luce e controluce, il piccolo quadro di *Venere e Marte* nella Raccolta Gualino (fig. 667); uno squillo di note altissime la *Predica del Battista* nella Galleria Borghese (fig. 668), tra le maggiori creazioni di Paolo per coloristica audacia; una festa di luci argentee il *Matrimonio di Santa Caterina* nella Pinacoteca dell'Accademia veneta; un'armonia intonata sui più arditi contrapposti di tinte l'*Adorazione dei Magi* a Dresda; un lampo azzurro il *San Menna* di Modena. Le chiome brulicanti di faville, gemmate di grumi d'oro dal tocco prodigioso di Paolo, i volti abbagliati nell'ombra o sommersi in un velo di luce astrale, le innumeri sorprese pittoriche ottenute mediante risalti di chiari su scuri e di scuri su chiari; le architetture così tenui da sembrar formate d'un velo di rugiada in cui filtri il raggio di un molle plenilunio, esprimono intiero il sogno artistico di Paolo. La luce, intensissima, luce di cristalli e di brillanti, più intensa e limpida che nelle opere di Tiziano, non sottrae nulla al colore; non lo deprime, anzi serve ad esaltare la forza e la vivezza delle singole tinte, opponendosi in incessante contrasto alle ombre colorate, agitate di riflessi; è la corda che trae le vibrazioni più alte dallo strumento del colore. La visione di Paolo non è mai, tuttavia, luministica, perchè non implica l'accentramento luminoso della scena in un punto, e perchè spesso irrazionale è il gioco dell'ombra e dei riflessi, dal punto di vista della posizione di ogni figura rispetto alle fonti di luce, le quali son per il Veronese molte, e variamente immaginate e disposte, secondo il capriccio in apparenza, secondo vuole lo splendore dell'effetto decorativo, in realtà. Non di rado è difficile spiegarci ne' suoi quadri donde venga l'ombra di un oggetto che stacca per risalto da un altro oggetto scintillante; ma il risultato di quelle opposizioni fantastiche di chiari e di scuri, di quelle correnti di luce, che s'incontrano, s'incrociano, si rifrangono, si spezzano come per gioco di specchi da varii punti diretti sopra i personaggi, è la più scintillante fantasmagoria di colore. Sfaccettature di volumi, inclinazioni di piani, acutezza di spigoli, elementi tutti

d'origine michelangiolesca, sono per il Veronese strumenti di variazione luminosa e cromatica. Inebbriato dal colore, egli

Fig. 668 — Roma, Galleria Borghese. P. Veronese: *Predica del Battista.* (Fot. Alinari).

cerca tutto ciò che può accrescere la ricchezza orientale della sua tavolozza: ed eccolo introdur, nelle *Cene* famose che hanno un primo esempio nel *Convito in casa del Fariseo,* a Torino (fig. 669), squillante come finale d'opera, giullari e moretti, vasellami

d'oro e d'argento, gatti dal musino sfolgorante, scimmiette vaporose, di continuo dicentrando l'attenzione dello spettatore, il cui occhio scorre affascinato da una seta multicolore a un volto velato d'ombre idealmente leggiere, dalle foglie d'oro sparse sopra una treccia biondissima al raggio di luna che si rispecchia in un occhio di moro come in una goccia limpida di rugiada. Certo, nella *Cena* meravigliosa di Dresda, il lampo

Fig. 669 — Torino, Regia Pinacoteca.
P. Veronese: *La Cena in casa di Simone fariseo.*
(Fot. Anderson).

azzurro della luce dà a una veste di seta cruda in primo piano il dominio sulla velata figura di Cristo. Tutto converge all'effetto cromatico: anche la trama della tela, messa a nudo per render scabra la superficie del colore e aggiungerle vivezza. Poichè punto centrale dell'arte del Veronese è la gemma, il colore qualitativo: il nero stesso divien colore per l'incomparabile sfavillìo delle luci che sprizzano dai vertici delle pieghe, dalle minime anfrattuosità della superficie. Basti ricordare il superbissimo

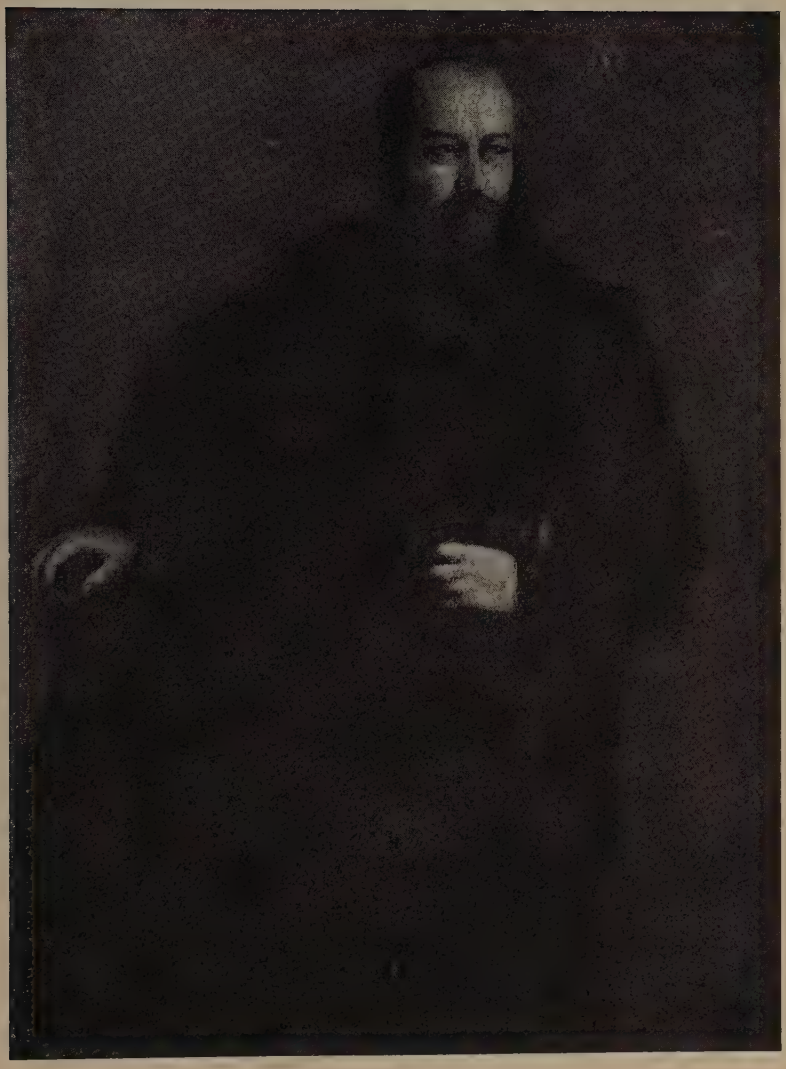


Fig. 670 — Londra, Casa d'Arte Agnew. P. Veronese: *Ritratto di Gentiluomo.*

ritratto di *Gentiluomo* nella Raccolta Agnew (fig. 670), in veste nera, con luci di diamante nero. Ed è noto che la gamma del Veronese non si basa sul rosso, come quella di Tiziano; ma più spesso tende alle tonalità sideree, fredde, non di rado ottenute con un contrapposto di complementari, di azzurro a giallo. Tiziano arroventa le carni, scioglie i capelli fulvi delle sue donne, tinge di sangue l'orizzonte dei suoi cieli afosi; Paolo gode a liquefar argenti nella dolcezza delle ombre diafane, a svelare i topazi abbaglianti, i bianchi serici, i carmini, traverso un umido spolverìo come di brina. Nella tranquilla chiarità dell'atmosfera, traspaiono i lucidi cristalli; gli edifici d'avorio si bagnano di luci lunari; lo splendor delle tinte s'accorda in insuperate sinfonie luminose; brillano i colori nell'atmosfera con limpido fulgore di gemme. Il Tintoretto ha bisogno del dramma per saziare la sua fame di violenza, e crea prodigi di luce e di forma artificiosa; Paolo trova nell'aria chiara che attornia suntuosi palazzi l'espressione della sua personalità: cioè la serena contemplazione della realtà esteriore.

All'effetto di colore si accompagna sempre, nell'arte del Veronese, l'effetto decorativo, che ne è una conseguenza: tanto che i suoi quadri sembrano talora più un'esposizione di sete scintillanti e di gemme che un aggruppamento d'immagini, sebbene queste dal colore appunto derivino straordinaria vita. Per amore di grazia decorativa, egli studia l'intreccio d'edera della figura di bimbo al braccio materno, nel *Ritratto* primitivo del Louvre, che par uno spunto alle ramificazioni eleganti dei gruppi vandyckiani; e nel *Ratto d'Europa*, e più in quel gioiello d'iridescente colore che è il piccolo *Ritrovamento di Mosè*, al Prado (fig. 671), con uno scenario d'alberi piumosi e un gruppo floreale d'immagini, egli anticipa le aeree leggerezze, le capricciose eleganze del Settecento francese, rasentando, talora, l'arte fiorita dell'arazzo. Nel *Ritrovamento di Mosè*, due figurine che in lontananza corrono biancovestite sembran davvero farfalle danzanti in un fremito effimero di luce. Persino la scena della *Messa di San Gregorio*, nella Galleria Nazionale di Ottawa, serve a Paolo per intrecciare un serto brillante di fiori, col Cristo seduto in una nicchia d'angeli

traversata da bagliori, e con gli angioletti che attorno volano portando gli strumenti della Passione. Un ricordo delle *Pietà* di

Fig. 671 — Madrid, Prado. P. Veronese: *Ritrovamento di Mosè.* (Fot. Hanfstaengl).

Giambellino è nel gruppo soavissimo del Redentore e degli angeli, ma ciò che più esalta la mente del compositore è lo sfavillìo di stoffe, d'ali, di chiome, in quei roridi fiori del cielo.

L'espressione, dunque, consueta dell'arte di Paolo, è la serenità perfetta, il pieno abbandono all'incanto del colore

Fig. 672 — Venezia, Palazzo Ducale. P. Veronese: *Cristo nell'Orto.* (Fot. Anderson).

puro, fresco, primaverile, non offuscato da atmosfere cariche di vapori, ma vibrante alla luce di un cielo sereno, lavato da piogge, che anche alle ombre infonde trasparenza e tenuità di

cristallo. Perciò dalle composizioni di Paolo si sprigiona un senso di letizia, di giovinezza, di calma appagante; solo per eccezione, di potenza emotiva, espressa, in quei rari esempi, con una grazia profonda e delicata, unica nel mondo di Venezia cinquecentesca. Così nel quadro di *Gesù nell'Orto*, in Palazzo Ducale (fig. 672), replica di modello veronesiano, oggi ignoto, tutto è in penombra; e la luce sorvola, s'accende su alcuni punti salienti, leggiera

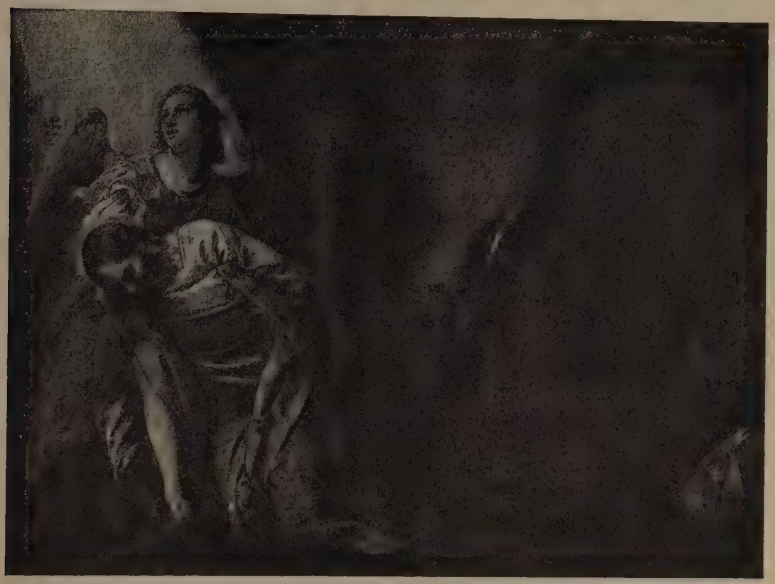


Fig 673 — Milano, Galleria di Brera. P. Veronese: *Gesù nell'Orto.*

su tutto il resto. Ciò che rivela son masse che stanno per cadere, che sentono vicina la morte. E il calice, appena sfiorato da un barlume, da un alito di luce, raccoglie nella sua fragile tessitura tutta la poesia della scena, come fiore divino sbocciato nel mistero dell'ombra, sospeso fra terra e cielo.

Il *Cristo nell'Orto*, a Brera (fig. 673), è una visione di notte azzurra e di luci astrali: un tremito d'anime espresso col puro strumento del colore. Nel *Gesù deposto* del Romitaggio a Leningrado (fig. 674), la rapidità dei bagliori, intensissimi, fantasmagorici,

mette come un fremito d'ali incandescenti attorno la salma di Cristo. Il gruppo sfaccettato, illuminato con forza irreale sulla sua

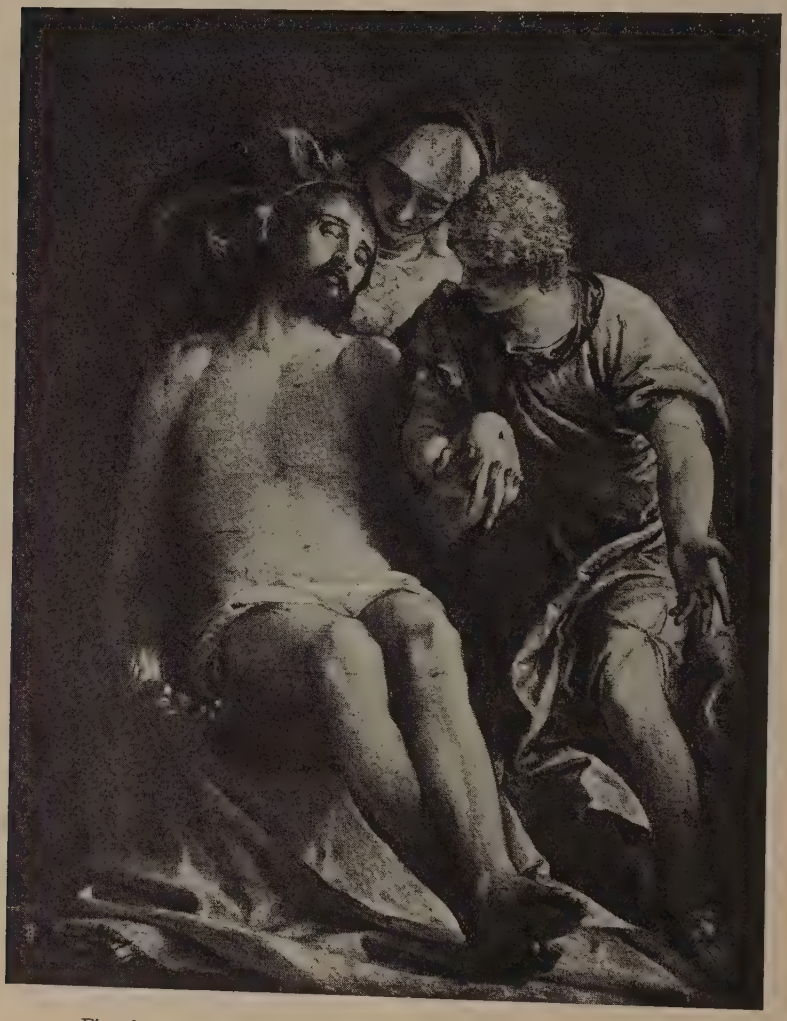


Fig. 674 — Leningrado, Ermitage. P. Veronese: *Gesù deposto.*

base d'ombra, dà l'idea di una roccia d'improvviso animata di vita ultraterrena da un raggio potente al di là della luce reale, nell'ombra della notte. E qui davvero, nel grido di un lume che abbaglia e

sorvola, il Veronese raggiunge una profondità di sentimento prerembradtiano di mistero e di dolore. Le tinte, in quella luce, scolorano in grigio argento, timide e delicate, avvivate appena dal viola della tunica dell'angelo; crepuscolari e silenziose, come il dolore che stringe le tre teste nella tenerezza del muto appoggio. In una breve tela, in un istante di raccoglimento, l'artista ha composto una delle sue creazioni più profondamente sentite, più umanamente commosse. Ma queste due pitture, come la pensosa *Fede* in Palazzo Ducale, divinità notturna che nei veli del volto sopra l'argento lunare delle vesti sembra raccogliere i sogni e le misteriose malinconie dell'ombra, e come la divina *Sant'Elena* di Londra, sono eccezioni nell'arte di Paolo, tutta splendore di ornamenti, letizia di fresche luci, ebbrezza di colore.[1]

---

[1] Catalogo delle opere di Paolo Veronese:

Amsterdam, Casa d'Arte Goudstikker: Testa di *Giovinetto.*
Baltimora, Raccolta Walters: Ritratto della *Signora Porto con una bimba.*
Berlino, Galleria di Stato: *Giove, Giunone, Cibele e Nettuno* (parti mediane di un soffitto), n. 326.
— — *Tre Geni* (in quattro gruppi rettangolari, parti del soffitto suddetto), nn. 327-330.
Brescia, Sant'Afra: *Martirio di Sant'Afra.*
Budapest, Museo Nazionale di Belle Arti: *Ritratto virile* già appartenente alla Collezione Palffy (n. 115).
Caen, Museo: *Tentazioni di Sant'Antonio* (1552-1553).
Cambridge, Fitzwilliam Museum: *Hermes, Cecrope, Aglauros.*
Castelfranco, Duomo, Sagrestia: sette frammenti degli affreschi di Villa Soranzo, e cioè: 1. *Il Tempo e la Fama*; 2. Quattro putti rappresentanti *Le Quattro Stagioni*; 3. *La Giustizia*; 4. *La Temperanza.*
Cividale, San Giovanni Xenodochio: *San Rocco* (1584).
— — *Madonna col Bambino e Angeli* (1584).
Dijon, Museo: *Mosè salvato dalle acque.*
— — *L'Assunta.*
Dresda, Galleria di Stato: *La Famiglia Cuccina condotta al trono della Vergine da Santi patroni e assistita dalle Virtù* (n. 224).
— — *Adorazione dei Magi* (n. 225).
— — *Le Nozze di Cana* (n. 226).
— — *Salita al Calvario* (n. 227).
— — Ritratto già supposto di *Daniele Barbaro*, ora creduto di un *Contarini* (circa il 1560), n. 236.
— — Piccola *Crocefissione* (n. 235).
Escuriale, Sale Capitolari: *Annunciazione* (datata MCLXXXIII. PAULUS CALIARUS F.).
Firenze, Galleria Pitti: *Ritratto detto di Daniele Barbaro* (n. 216).
— Galleria degli Uffizi: *Sacra Famiglia con San Giovannino e Santa Caterina.*
Latisana, Chiesa di San Giovanni: *Battesimo di Cristo* (circa il 1566-67).
Leningrado, Romitaggio: *Cristo morto.*

Dal 1558 al 1570 è il periodo aureo del Veronese. Le sue pitture, basate su accordi molteplici di tinte chiare, traggono dai veli d'ombra, trasparenti e luminosi essi stessi nel riverbero dei prossimi colori, un effetto di sfolgorante ricchezza. Il tocco libero e veloce, coi grumi chiari opposti ad altri scuri, incrosta di gemme

---

Leningrado, Romitaggio: *Conversione di San Paolo* (Dal Castello di Gatchina).
— — *Resurrezione* (dallo stesso).
— Casa d'Arte Agnew: *Ritratto d'uomo seduto.*
— — *Ritratto di Giovane.*
— — *Ritratto di Prelato con croce patriarcale.*
— — *Filosofo.*
Londra, Casa Bridgewater: *Giudizio di Salomone.*
— Collegio Dulvich: *Santo benedicente un Gentiluomo veneziano.*
— Collezione del dott. Maynard: *Amore con levriero.*
— Collezione del Duca di Westminster: *Sacra Famiglia.*
— Collezione del Conte Yarborough: *Susanna e i due vecchioni.*
— Galleria Nazionale: *Consacrazione di San Nicola Vescovo di Mira.*
— — *Il Sogno di Sant'Elena* (n. 1041).
— — *Infedeltà.*
— — *Scorno.*
— — *Rispetto.*
— — *Felice unione.*
— — *Adorazione de' Magi* (n. 268), opera in parte di collaborazione.
— — *La Famiglia di Dario davanti ad Alessandro.*
— Museo Vittoria e Alberto: Due figure decorative monocrome adagiate sopra un frontone (C. A. I. 166-7).
Madrid, Museo del Prado: *Mosè salvato dalle acque* (n. 502).
— — *Gesù tra i Dottori* (n. 491).
— — *Maddalena penitente* (n. 498).
— — *Gesù e il Centurione* (n. 492).
— — *Martirio di San Genesio* (n. 497).
— — *Giovane tra il Vizio e la Virtù* (n. 499).
— — *Venere e Adone* (n. 482).
Maser, Villa Barbaro, ora Giacomelli: Decorazione della Villa.
Milano, Galleria di Brera: *Cristo nell'Orto.*
— — *Sant'Antonio in cattedra e i Santi Cornelio e Cipriano.*
Modena, Galleria estense: *San Geminiano e San Severo.*
— — *San Menna.*
— — *Il Battista.*
Monaco, Antica Pinacoteca: *Amore con due cani* (n. 372).
— Casa d'Arte Böhler: *Ritratto di giovane dama.*
— Vendita Helbing, 7 dic. 1903: *Ritratto di Donna anziana* (n. 60).
Montagnana, Chiesa Parrocchiale: *Trasfigurazione* (a. 1555).
Murano, Palazzo Trevisan: Affreschi. In un salotto ovale del primo piano: *Venere portata dagli Amorini;* figure mitologiche in alto delle pareti e lateralmente alle porte; putti sopra le finestre; festoni di frutta incornicianti le due porte. Nel pianterreno erano altri affreschi ora quasi perduti: l'*Olimpo* con putti volanti, e un fregio con allegorie della *Musica,* dello *Studio,* dell'*Astrologia* e della *Fortuna.*
— San Pietro Martire: *San Girolamo nel Deserto.*
New York, Museo Metropolitano: *Marte e Venere.*

il tessuto lieve e diafano che modella le immagini e trama l'avorio degli edifici tra i riflessi del cielo glauco e delle nubi rosate. Fuor dalle velature innumeri che il tono tizianesco avvolge alle forme, corrodendone i contorni e attenuando il grido del colore, le immagini di Paolo si disegnano nitide e precise,

---

Ottawa, Museo: *Cristo deposto con angeli.*
Padova, Santa Giustina: *Martirio della Santa* (a. 1755).
— Museo Civico: *Martirio dei Ss. Primo e Feliciano,* (opera in parte di collaborazione, a. 1575).
— Chiesa dei Frati Zoccolanti, Sagrestia: *Ascensione di Cristo,* (opera in parte di collaborazione, mutila inferiormente, rifatta da Pietro Damino di Castelfranco).
Parigi, Casa d'Arte Canessa: *Ritratto di Francesco Franceschini* (già nella Raccolta Holford, sotto il nome di Romanino).
— Collezione del Barone Lazzaroni: *Ritratto di Dama.*
— Collezione del Conte di Powis: *Visitazione.*
— Museo del Louvre: *San Marco incorona le Virtù Teologali* (n. 1197).
— — *Giove fulmina i Vizi* (n. 1198).
— — *La Cena presso Simone Fariseo* (a. 1570), n. 1195.
— — *I Discepoli in Emaus,* (n. 1196).
— — *Lo Svenimento di Ester* (n. 1188).
— — *Ritratto della Bella Nani* (dalla Collezione Schlichting), n. 1199.
— — *Susanna e i Vecchioni* (n. 1189).
— — *Crocefissione* (n. 1195).
— — *Incendio di Sodoma* (n. 1187).
— — *Ritratto di giovane donna col suo bambino* (n. 1199).
— — *Madonna, due Santi e un adoratore* (n. 1190).
— — *Cena in casa del Fariseo.*
— — *Le Nozze di Cana* (a. 1562), opera in gran parte di collaborazione, n. 1192.
Rennes, Museo: *Perseo e Andromeda.*
Rimini, Chiesa di S. Giuliano: *Martirio del Santo.*
Rouen, Museo: *San Barnaba guarisce infermi.*
Roma, Galleria Borghese: *San Giovanni predica alle turbe.*
— Galleria Colonna: *Ritratto di gentiluomo veneziano.*
— Casa d'Arte Contini: *Ritratto del Conte Giuseppe Porto e di suo figlio.*
— Raccolta Briganti: *La Fede e la Carità* a monocromato.
Sarasota, Florida, Museo Ringling (già nella Galleria elettorale di Dusseldorf): *Il Riposo della Sacra Famiglia sulla via dell'Egitto.*
Stainford, Burghley House: *Sant'Agostino e San Giacomo Maggiore.*
Torino, R. Galleria: *Convito in casa di Simone Fariseo.*
— Galleria Gualino: *Venere e Marte con Amore che tiene per le redini un cavallo.*
Venezia, R. Galleria: Soffitto in sette pezzi proveniente da San Nicoletto dei Frari (nn. 260, 261-*A*, 256, 256-*A*, 661, 759, 833).
— — *Sposalizio di Santa Caterina* (Deposito della chiesa della Santa).
— — *Madonna col Bambino, San Giovannino e i Ss. Giuseppe, Girolamo, Francesco e Giustina* (a. 1562).
— — Allegoria di *Venezia con Ercole e Cerere* (n. 52).
— — *Cena in casa di Levi* (a. 1573), n. 203.
— — *Annunciazione* (a. 1581).
— — *Il Calvario* (in parte di collaborazione), n. 255.
— — *Incoronazione della Vergine* (n. 264).
— Seminario Patriarcale: *La Storia* (a. 1551), n. 22.

anche quando scolorite dalla distanza e dalla intensità della luce; vibra la ricca policromia nell'aria cristallina di un limpido crepuscolo. Le sue architetture son lievi, suntuose, scenografiche; i suoi paesi, suggeriti con arte capricciosa più che svolti; le sue composizioni, apparati di festa, dove le figure, e più che le figure, vesti,

---

Venezia, Chiesa di Sant'Andrea: *San Girolamo penitente.*
— Chiesa di San Barnaba: *Sacra Famiglia.*
— Chiesa di San Francesco della Vigna: *Madonna col Bambino e i Ss. Giuseppe, Giovannino, Antonio Abate e Caterina.*
— Chiesa di San Giacomo dall'Orio: Soffitto con le *Tre Virtù Cardinali* e tondi agli angoli con busti di Santi.
— Chiesa dei Ss. Giovanni e Paolo: *Adorazione dei Pastori* (opera di collaborazione).
— — *Annunciazione* (grande tela restituita, come le due seguenti, dall'Austria).
— — *Natività.*
— — *Assunzione.*
— Chiesa del Monastero di San Giuseppe: *Adorazione dei Pastori.*
— Chiesa di San Lazzaro dei Mendicanti: *Crocefissione.*
— Chiesa di San Pietro di Castello: *I Ss. Pietro, Paolo, Gio. Evangelista con un angelo in alto.*
— Chiesa di San Polo: *Sposalizio della Vergine.*
— Chiesa di San Sebastiano, Sagrestia: Soffitto con i *Quattro Evangelisti*, in quattro tondi, con agli angoli coppie di putti; *Incoronazione di Maria* (a. 1555).
— — Soffitto della Chiesa: *Incoronazione di Ester; Trionfo di Mardocheo; Ester condotta ad Assuero* (1556).
— — Pareti del coro: *Scene della Vita di San Sebastiano, Profeti* e *Sibille.*
— — Arco trionfale: *Annunciazione* (1558).
— — Altare a destra: *Madonna con Sant'Antonio e Santa Caterina.*
— — Organo, Sportelli: Faccia esterna: *Purificazione.* Facce interne: *La Piscina probatica.*
— — Altar maggiore: *Apparizione della Vergine a San Sebastiano*; dal lato sinistro: *Martirio dei Santi Marcello e Marcilliano*; dal lato destro: *Martirio di San Sebastiano* (i tre quadri furono eseguiti l'a. 1565).
— Palazzo Ducale, Sala del Collegio: Soffitto (1576-1577). Al centro: *Venezia reggente il Mondo con la Giustizia e la Pace;* negli specchi della volta: *Semplicità, Mansuetudine, Abbondanza, Fedeltà, Industria, Moderazione, Commercio.*
— — Parete di fondo con l'apoteosi della *Battaglia di Lepanto;* ai lati due monocromi: *una Santa e San Sebastiano.*
— — Sala dell'Anticollegio: *Ratto d'Europa.*
— — Sale dei Dieci, della Bussola e dei tre Capi: nella prima, l'ovato della *Vecchiaia e della Gioventù; Giunone che distribuisce i doni a Venezia*; i monocromati intorno all'ovato suddetto, la *Morea* a lato dell'ovato centrale.
— — Sala del Maggior Consiglio: *Trionfo di Venezia.*
— — *Conquista di Smirne.*
— — *Difesa di Smirne.*
— — *Battaglia di Scutari* (queste ultime tre sono opera di collaborazione).
— Palazzo Reale, Libreria del Sansovino: tre tondi del soffitto: 1° la *Musica*; 2° il *Canto*; 3° l'*Onore.*
— — Figure di *Filosofi* nelle nicchie (a. 1560).
— — *Cristo nell'Orto.*
Verona, Museo di Castelvecchio: *Deposizione* (n. 245).
— — *Madonna* Bevilacqua-Lazzise (n. 243).

armi, ornamenti, forman trofei, brillanti sfaccettati, cascate di gemme orientali. E scherzando con fantasia inesausta fra le sete variopinte, le pellicce d'ermellino, i volti delicati nel velo dell'ombra, Paolo Veronese spalanca ai nostri occhi le porte del suo regno di colore.

Verona, Museo di Castelvecchio: *Ritratto di Pace Guarienti* (a. 1556), n. 267.
— Chiesa di San Paolo: *Madonna Marogna.*
— Chiesa di San Giorgio Maggiore: *Martirio di San Giorgio.*
Vicenza, Santuario di Monte Berico: *Banchetto di San Gregorio Magno* (1572).
— Santa Corona: *Adorazione de' Magi.*
— Galleria civica: *Sacra Famiglia e una Santa Martire.*
— — Putto appartenente al ciclo degli affreschi di Villa Soranzo.
Vienna, Museo storico artistico: *Giovane tra la Virtù e il Vizio.*

VII.

ANTONIO BADILE E I VERONESIANI

ANTONIO BADILE: Regesti. Bibliografia. L'Opera nel tempo in cui fu maestro di Paolo Caliari. Sua approssimazione all'arte del Veronese. Un suo seguace: Michelangelo Aliprandi.

GIAMBATTISTA ZELOTTI: Regesti. Bibliografia. La più antica decorazione nella Sala del Consiglio dei Dieci. La "Pietà" della Galleria veneziana, contemporanea o quasi a quella decorazione. I tondi della Biblioteca sansoviniana, di stampo veronesiano-parmigianinesco. Decorazione della Villa Emo. "Ritratto d'incognita" del Museo di Castelvecchio a Verona. Prontezza capricciosa del segno di luce nell'"Annunciazione" attribuita a Paolo negli Uffizî a Firenze. Confronto con l'altra "Annunciazione" dell'Hofmuseum. Le sue tinte d'argento nel "Martirio di Santa Giustina" agli Uffizî. La decorazione del Cataio. Ultime opere: la "Conversione di San Paolo" e la "Pesca miracolosa" nel Duomo di Vicenza, il "Noli me tangere" nel Museo di Bassano, il "Martirio dei SS. Primo e Feliciano" nel Museo Civico di Padova, "Mosè salvato dalle acque" nella Galleria di Dresda, il "Battesimo di Gesù" nella Galleria di Brera. Catalogo.

GIOVANNI ANTONIO FASOLO: Regesti. Bibliografia. Affinità con lo Zelotti. Suoi cicli d'affreschi con riflessi dell'arte di Giulio Romano. Catalogo.

PAOLO FARINATI: Regesti. Bibliografia. Il pittore avviato alla vecchia tradizione pittorica, subisce la grandezza dell'arte di Paolo. Con l'inoltrare degli anni, imbarocchisce. Catalogo.

FRANCESCO MONTEMEZZANO: Notizie. Bibliografia. Pitture nella Sala dell'Anticollegio di Palazzo Ducale a Venezia. Approssimazione a Paolo nell'"Incoronazione della Vergine" attribuita a Paolo stesso, nella Galleria veneziana, nel soffitto della chiesa di San Niccolò dei Mendicoli a Venezia, nell'"Apoteosi della battaglia di Lepanto" pure nella Galleria veneziana, attribuita a Paolo. La pala d'altare di San Giorgio in Braida a Verona, opera più tarda del Montemezzano, la più sostenuta e forte di lui. Catalogo.

PARRASIO MICHELI: Regesti. Bibliografia. Superficialità del pittore. Particolari studiati con finezza miniaturistica. Esteriorità delle forme derivate da Paolo. Catalogo.

PONCHINO DETTO IL BOZZATO DA CASTELFRANCO: Notizie. Bibliografia. Mala interpretazione di Raffaello e del classico. Educazione dal Vasari. Smarrimento del Vasariano nell'accostarsi a Paolo. Catalogo.

DOMENICO RICCIO, DETTO IL BRUSASORCI, suo figlio Felice e Orlando Flacco: Regesti. Bibliografia. Sua resa alla riforma pittorica del Veronese. Il forte temperamento di Domenico prende il sopravvento sull'ispirazione veronesiana. Paesi nel Vescovado con tutta la varietà panoramica degli scenari di Paolo a Villa Soranzo. Distanza dell'arte di Domenico da quella di suo figlio Felice, erudito nell'arte da Jacopo Ligozzi. Catalogo d'opere di Domenico e di Felice. Orlando Flacco, seguace del Brusasorci. Notizie di opere.

DAMIANO MAZZA: Notizie. Bibliografia. Espressione di forza savoldiana e richiami al Veronese. Avvicinamento al Palma Giovane nelle opere tarde. Catalogo.

PIETRO DE' MARESCALCHI, DETTO LO SPADA: Notizie. Bibliografia. Cenno del suo quadro di "San Lorenzo" nella Collezione Harrach a Vienna. Catalogo.

ANSELMO CANERIO: Notizie. Bibliografia. Degenerazione delle forme veronesiane. Catalogo.

Eredi di Paolo: BENEDETTO CALIARI: Regesti. Bibliografia. Collaborazione con Paolo. Quadri con centoni di motivi tratti dal fratello. Plagi, materialità di fattura, esteriorità d'arte. Catalogo. — CARLETTO E GABRIELE CALIARI: Notizie. Bibliografia. I due grandi quadri nella Sala delle Quattro Porte a Palazzo Ducale in Venezia e la "Madonna del Rosario" nella Galleria veneziana. Altri quadri in Palazzo Ducale. Difficoltà di distinguere la mano dell'uno da quella dell'altro. Opere assegnate in generale a Carletto. Catalogo. — ALVISE BENFATTO, DETTO DAL FRISO: Notizie. Bibliografia. Copie dalle opere dello zio. Tra le sue cose migliori, il "Cenacolo" di Sant'Eufemia alla Giudecca, in parte stampato dal Veronese. Plagi a San Niccolò de' Mendicoli. Distacco da Paolo in San Giovanni Grisostomo a Venezia e tendenze disegnative di Alvise del Friso.

ANTONIO BADILE

Regesti.

1518 — Nasce in Verona Antonio, figlio di Girolamo Badile intagliatore, e di Maddalena sua moglie. L'artista è ricordato in quattro anagrafi, da cui si ricavano tre date di nascita di poco diverse; quella del 1518 è la più probabile, perchè il registro dell'anagrafe del 1544, in cui è nominato « Antonius Badillus pictor f. q. hieronymi annorum 26 » fu presentato al Comune dallo stesso Antonio, come risulta da una scritta sulla copertina.

1530 — Morte di Girolamo Badile. Antonio va a convivere con Francesco, suo zio paterno, anch'egli pittore.

1540 — Data di un ritratto di frate in figura di S. Nicolò da Tolentino, in Vicenza, nella Raccolta Thiene. A tergo è la scritta: « Fratris Salvi Avantii veronensis praedicatorii primū cum vigesimo annū nati expressum proprissimūq. exemplar Antonii Badilli conterranei pictoria de arte benemerētis arte ac ingenio insigne elaboratum.

« Ab Hominum generi restituti anno MDXXXX. VII kal. mai ».

1541-42 — Circa questi anni Antonio sposa Laura del Ferro, da cui ebbe otto figli: Elena, Girolamo, Francesco, Aurelia, Giovanni, Alessandro, Valerio e Matteo.

1543 — Data della pala d'altare nella chiesa dei SS. Nazzaro e Celso a Verona, firmata con il monogramma dell'artista. A tergo sta scritto: « ab ant.° Baylo veron. hoc opus factum est anno suae aetatis XXV et hic situm est die jovis penultimo octobris MDXLIIII ».

1544, ottobre — Muore Francesco Badile, che nel testamento aveva eletto suo erede universale « modestum iuvenem Antonium pictorem eius nepotem et uti filium, olim filium mag. Hieronimi Badilli eius frater ».

1544 — Data della pala d'altare già nella chiesa di Santo Spirito, e ora nel Museo Civico di Verona, n. 244. A tergo è la scritta: « Ab Antonio Baylo veronensi hoc opus factum est anno D. MDXLIII et hic situm est die jovis XXVI novembris ».

1545 — La *Pietà*, nella sagrestia della chiesa di S. Bartolomeo a Mazzurega. Venne restaurata nel '700, e vi fu riportata l'antica iscrizione, cioè il monogramma e la data 1545.

1546 — Data della pala d'altare raffigurante la *Resurrezione di Lazzaro*, nella chiesa di S. Bernardino a Verona.

1552 — Data della pala d'altare già nella chiesa di Praglia, ora nel Museo Civico di Padova, n. 636.

1556 — Data della pala d'altare nella chiesa di S. Bartolomeo a Mazzurega. Fu donata alla chiesa da Valeria Badile, vedova di Francesco e zia dell'artista, come dice l'epigrafe ai piedi del Trono. A tergo è la scritta: « opus Antonii Bayli suis impensis factu Deoq. dicatu devotione dnae Valeriae — eius matre anno Dni MDLVI mensis aprilis ».

1560, agosto 8 — Antonio detta il suo testamento, lasciando 600 ducati a ciascuna delle figlie, nominando usufruttuarie la moglie Laura e la zia Valeria, ed eredi i figli Girolamo, Francesco, Giovanni e Valerio. Gli altri due figli erano morti.

1560, agosto 9 — Antonio muore, e viene sepolto nella chiesa di Sant'Anastasia, nella tomba di suo zio.

1566, aprile 29 — Elena, primogenita di Antonio Badile, va sposa a Paolo Caliari. Il Ridolfi dice che Paolo era nipote di Antonio, e che anzi dimorò qualche tempo nella casa di lui, ma non si sono trovati documenti che provino questa parentela.

1579, novembre 7 — Laura, vedova di Antonio Badile, fa testamento, lasciando « unum ducatum de grossis triginta uno » a Elena sua figlia, e moglie « egregi Pauli de Caliarijs pictoris Verone habitator Venetijs » [1].

* * *

Antonio Badile, quand'ebbe alla sua scuola Paolo Veronese, cercava d'orientarsi fra le tante tendenze dell'arte a Verona volte verso Brescia e la Lombardia, attratte da Venezia dominante, richiamate a Mantova, nel vallo romano costrutto da Giulio Pippi. Fra i pittori veneziani che più s'insinuarono nel Veneto, Lorenzo Lotto influì sul Badile, specie nel ritratto di *Frate Salvo Avanzi* veronese (fig. 675), eseguito nel 1540, ora nella Raccolta del Conte Annibale di Thiene a Vicenza. L'ovoide puro della testa e dei grandi occhi dilatati dall'estasi, il modellato a sfaldature delle grandi pieghe della tunica, richiamano al vivo l'opera di Lorenzo durante il periodo d'influenza raffaellesca; e dal Lotto par emanare l'ombra romantica che attornia la figura.

---

[1] Bibliografia su Antonio Badile. ZANI, *Encicl.*, III, 260; BERNASCONI, *Studi ecc. della scuola pittorica veronese* (1864), in *Arch. stor. dell'Arte*, 1890; ZANNANDREIS, *Vite dei pittori, ecc., Veronesi* (1891), in *Nuovo Arch. Veneto*, 1906, II; 1907, I.

Ma dal Veneziano veduto a Bergamo, a Brescia, a Treviso, presto il Badile si distolse, per seguire un momento il Romanino e

Fig. 675 — Vicenza, presso il Conte Annibale di Thiene.
Antonio Badile: *Ritratto di Frate Salvo Avanzi.*

Bonifacio Pitati, nella piccola pala d'altare con *la Madonna e il Bambino fra i SS. Maddalena e Dionigi*, nel Museo di Castelvecchio a Verona (fig. 676): del maestro bresciano però è ben

poco, quando si faccia eccezione del piccolo angelo che batte le ali sul corpo mutilo di San Dionigi; e di Bonifacio non è se non una ricerca di preziosità, di forme agghindate, di disposizione

Fig. 676 — Verona, Museo di Castelvecchio. Antonio Badile: Pala d'altare con la *Madonna e il Bambino fra i Santi Maddalena e Dionigi.*

decorativa, anche, se vuolsi, il color verde prato della veste di Maddalena e quello fulvo degli alberi. Ma tutto è meschino, dalle foglie che s'inarcano a paravento tra Maddalena e la Vergine, agli occhietti di questa, tondi, di bambina.

In tutti questi saggi vediamo il pittore nei suoi tentativi di sciogliersi dalla materna arte veronese, che dà impronta al quadro della R. Pinacoteca di Torino: *La Purificazione* (figg. 677-678), ove nelle figurette allineate con spirito quattrocentesco, legnose, rigide, mostra l'impaccio a rappresentare, a narrare, anche a collocare i personaggi all'aperto, nella strada, fra enormi palazzi e

Fig. 677 — Torino, R. Pinacoteca. Antonio Badile: *La Purificazione.* (Fot. Anderson).

loggiati. Splendono tuttavia, nella faticata composizioncella, qua gli abiti damascati delle donne in ginocchio davanti al tempio, là le vesti a righe multicolori di un uomo; altrove le tinte pezzate dei marmi delle colonne, o le punte, le pietre a colori del pavimento. Da questo povero saggio ai tentativi di cui sopra, si nota lo studio del pittore a rifarsi, a conformarsi al suo tempo, a grandeggiare, dimenticando i suoi primi maestri, Girolamo dai

Libri, il Caroto e Bonifacio Pitati. Si arriva al quadro del 1544: *Madonna in gloria e quattro Santi nel piano* della chiesa dei SS. Nazzaro e Celso a Verona (fig. 679). Il pittore camaleontico è passato con armi e bagagli a Moretto da Brescia, veduta la pala di San Giorgio in Braida a Verona con la *Vergine in gloria* e gli angioli che ne distendono il manto fra le nubi (cfr. fig. 154, p. 178). Nel 1540 il capolavoro del Moretto da Brescia era entrato

Fig. 678 — Antonio Badile: Particolare del quadro suddetto. (Fot. Anderson).

in Verona ad attrarre i cuori; e Antonio Badile fu certo fra i più entusiasti ammiratori dell'opera, che studiò ed imitò, facendo stendere il manto protettore della Vergine dagli angeli di tipo morettiano e marezzandone la gonna di seta alla maniera del Buonvicino. Come nell'ancona di San Giorgio, un grande alone fa nicchia luminosa a semicerchio dietro il gruppo della Vergine col figlio. I quattro Santi nel piano, disposti angolarmente, a fatica stanno entro lo spazio loro determinato, tanto il pittore, per amor di monumentalità, ne ingrandisce le forme

Fig. 679 — Verona, Santi Nazzaro e Celso.
Antonio Badile: *Madonna in gloria e quattro Santi nel piano.*

sorrette dai rigidi manti a campana, che rispecchiano ancora, nella solidità del tessuto e nella grafia degli ornati argentei, l'arte del Moretto forzata e indurita dal traduttore.

Dal 1544 al 1546, il Badile elabora sempre più, raccogliendo in sè nuovi elementi, il suo campo pittorico. In San Bernardino,

Fig. 680 — Verona, San Bernardino.
Antonio Badile: *Resurrezione di Lazzaro.*

è, con quell'ultima data, la *Resurrezione di Lazzaro* (fig. 680), di schietta tradizione coloristica veronese, con azzurri d'intonazione argentea: Lazzaro, figura grigio-verdognola, s'avvolge di un drappo bianco plumbeo; Cristo veste una tunica rosso-violacea con lumi d'argento; una donna, in sciarpa di velo giallo a lumi d'oro, deriva dalle Veneziane del Savoldo; il paese sembra ispirato ai dosseschi.

Men largo e libero che nella pala del Museo di Castelvecchio (fig. 681), il Badile ritrova l'arte prossima al suo grande scolaro, ma l'approssimazione par derivare dal fatto che la luce di questo abbia già investito il maestro. La composizione, ricavata, come in altra di Paolo Veronese, da Tiziano, dal gran quadro per Ca' Pesaro, ci presenta la Madonna col Bambino disposta obliquamente nel trono, sopra un fondo di verticali, create da un edificio e da un pannello di cuoio stampato, messo come sfondo al gruppo divino. Un effetto di movimento nasce dalle oblique del crocione di Sant'Andrea a destra, dal girare della Vergine e di San Pietro verso sinistra. Nelle vestimenta della Madonna, corrono già le pieghe a zig-zag del Veronese, e il rosso, che svanisce alla luce e si fa morello nell'ombra, par tratto dalle abitudini di questo pittore. Trascurato è il Sant'Andrea, condotto con un fare facilone da discepolo di Bonifacio Pitati: il Santo vuol parlare, e sembra soffiar via la barba colma. È coperto da un manto rosso, che svanisce alla luce e sanguina nell'ombra: par dipinto dal Farinati, così come il San Pietro a sinistra, col manto giallo e la veste verde senza lucentezza. Meglio della testa rossastra di San Pietro è il San Giovanni Evangelista, fine giovinetto, delicato, basso nel tono, coordinato alle case, che sorgon dietro, di un grigio che inferiormente si schiara. Con quest'opera, piuttosto riflesso dell'arte di Paolo, che inizio di cosa, noi chiudiamo lo studio del Veronese camaleonte, che, probabilmente, all'accostarsi del suo grande discepolo, abbandonò quanto aveva raccolto, sentendo che i suoi ideali erano dal precoce giovinetto superati. Quando, nel 1551, incontriamo Paolo Veronese, già compiuto artista, nei frammenti d'affreschi di Villa Soranzo, insieme con lo Zelotti, suo fedele interprete, e subito poi con Paolo Farinati, Domenico Brusasorci, Battista del Moro e altri, noi dobbiamo pensare che tutta quella fiorita di pittori, quella schiera a seguito del compagno di genio, si sia già formata qualche anno prima. Nel 1542, a quattordici anni, Paolo era nello studio del Badile, il quale, nel 1546, non era ancora veronesiano. A diciotto anni il genio dovette batter l'ali

Fig. 681 — Verona, Museo di Castelvecchio.
Antonio Badile: *Vergine in trono e Santi.*
(Fot. Anderson).

Fig. 682 — Verona, SS. Nazzaro e Celso. Michelangelo Aliprandi: Pala d'altare con la *Madonna tra i Santi Rocco e Sebastiano.*

fuor dello studio, farsi dei proseliti, degli ammiratori, se nel 1551 l'architetto Sanmicheli proponeva lui e lo Zelotti ad eseguire gli affreschi della Villa Soranzo presso Castelfranco. Non anteriore a Paolo, ma desto, portato al nuovo, libero per gli esempi del grande discepolo, fu Antonio Badile.

Tra i seguaci di lui nel tempo della pala di Castelvecchio, e memore di forme lottesche del periodo bergamasco, è l'autore della pala d'altare, rappresentante *La Madonna tra i Santi Rocco e Sebastiano*, nella chiesa dei Santi Nazzaro e Celso (fig. 682): Michelangelo Aliprandi.[1] Ripete dal Lotto il motivo dell'angelo ad ali spiegate e la luce argentea come riflessa da specchio; e trae dal Badile il rigido parallelismo degli elementi architettonici della scena, il maneggio facile del pennello, la figura dello sgangherato San Rocco. Non mancano le note veronesiane come nel Badile, per esempio, nello scenario di colonne e palazzi grigi e rosati sul cielo verde.

---

[1] Michelangelo nacque in Verona circa il 1527 da Angelica e da Timoteo, pittore. Le notizie sulla sua vita sono molto scarse; nel 1545 sposa Benedetta, da cui ha molti figli; nel 1589, in ottobre, fa testamento, lasciando erede universale il figlio Carlo, pittore anche egli. Non si conosce l'anno della sua morte, e non si conoscono opere sue datate.

Bibliografia su M. Aliprandi: Dal Pozzo (B.), *Le Vite dei pittori, ecc., veronesi*, Verona, 1718; Bernasconi (C.), *Pittura veronese*, Verona, 1864; Zannandreis (D.), *Le Vite dei pittori, ecc., veronesi*, Verona, 1891.

Opere attribuite a Michelangelo Aliprandi dal Dal Pozzo e dallo Zannandreis:

Verona, SS. Nazaro e Celso: Pala d'altare, con *La Vergine in gloria*, e nel piano *I Santi Rocco e Sebastiano*
— — *Battesimo*, affresco in una navata laterale.
— S. Rocchetto, fuori porta San Giorgio: Due pale agli altari laterali.
— Chiesa del Crocifisso: Pala d'altare, con *La Vergine e il Bambino in gloria*, e, in basso, *I Santi Sebastiano e Giacomo.*
— Affreschi su facciate di case: *L'Annunciazione* (in una casa verso porta Stuppa).
— — *Il Giudizio di Salomone, La Strage degli Innocenti, L'Adorazione de' Magi, La Regina di Saba* (presso S. Bartolomeo).
— — *La Vergine con il Bambino, S. Giovannino, San Giuseppe e San Francesco* (presso la Beverara).
— — *Il Crocifisso fra la Vergine e San Giovanni* (presso San Zeno, guasto dalle intemperie).
— — *Il Banchetto di Dionisio di Siracusa* (in via San Mammaso).
— — *Storie dell'Antico Testamento* (presso S. Fermo).
— — *La Vergine con il Bambino in gloria, Angeli e Santi* (in una casa della via postale che dal ponte delle navi mette a San Paolo).
— Pinacoteca Civica, n. 402: *Annunciazione* (erano due portelle d'organo, riunite ora in una sola tela).
— Pinacoteca Monga: *Sacra Famiglia e un angelo.*
— Chiesa di S. Gregorio di Campalan: Affreschi con Angeli e Apostoli.

GIAMBATTISTA ZELOTTI

Regesti.

N. 1526, m. 1578 di 52 anni. Fu chiamato *Battista Farinato* (Vasari, Sansovino, Bernasconi); *Battista Zelotti* (dal Ridolfi in poi); *Battista Zelotti vinitiano* (Giuseppe Betussi); *Battista da Verona* (nei libri di Cassa della Procuratia de Sopra, negli anni 1556, 57, 60); *Battista Veneziano* (Palladio).

1553-58 — Dipinti nella Sala del Consiglio dei Dieci.

1556 — Riceve un primo acconto per gli affreschi del Monte di Pietà di Vicenza.

1556 — Primo pagamento per l'esecuzione dei tre tondi della Libreria Sansoviniana.

1557, febbraio 10 — Ultimi pagamenti per il soffitto della Libreria.

1558, aprile 1°; 1559, luglio 12 — Note di pagamento per gli affreschi del Monte di Pietà di Vicenza sul prospetto chiamato « ultima fazà » nei documenti.

1562, marzo 31; 1563, agosto 11 — Note di pagamento per gli affreschi eseguiti sulle altre facciate.

1562 — Eseguisce la *Discesa dello Spirito Santo* nel Cimitero di Santa Corona, ora in San Rocco, commessagli dalla Scuola dei Turchini.

1567-70 — Periodo in cui sarebbero stati eseguiti gli affreschi di Fanzolo. Nel manoscritto del Palladio sull'« Architettura, del 1567 » (ms. Cicogna, 3617, Venezia, Museo Civico), non

sono ricordati gli affreschi di Fanzolo. Nel 1570, invece, nella prima stampa del manoscritto, gli affreschi sono ricordati come opere di *Messer Battista Veneziano.*

1570 — Inizia gli affreschi al Catajo.

1572 — Data approssimativa per i due dipinti sui due altari fatti costruire nel Duomo di Vicenza dai conti Giuseppe e Paolo Porto nel 1572. I dipinti sono ora sulle due prime colonne della navata laterale del Duomo.

1575 — Era Prefetto delle Fabbriche ducali di Mantova. Circa quest'anno, è la data della morte.

1575, agosto 28 — Il D'Arco scrive: « È morto M. Giov. Battista Zillotto Vicentino, Prefetto delle Fabbriche di Sua Altezza... d'anni 52 ».

1576, luglio 12 e dicembre 4 — Due lettere del pittore (cfr. *L'Arte,* XV, p. 206, segg.).

1578, agosto 21 e agosto 26 — Due lettere di Teodoro S. Giorgio allo Zibramonti, in cui si annuncia, nella prima, essere il pittore aggravatissimo, e nella seconda che gli si sono portati i Sacramenti (*L'Arte,* XV, pag. 206, segg.).

1578 — Quest'anno resta quindi data sicura della morte. Non fu trovato il testamento. [1]

* * *

La più antica opera di G. B. Zelotti è la ben nota decorazione della Sala del Consiglio dei Dieci in Palazzo Ducale, eseguita insieme con Paolo Veronese e il Ponchino. E già gli schemi deco-

---

[1] Bibliografia su G. B. Zelotti: Vasari, *Le Vite;* Sansovino, *Venetia nobilissima,* Venetia, 1581; Palladio, *Trattato dell'Architettura;* Betussi, *Ragionamento sopra il Cattajo, ecc.,* Padova, presso Lorenzo Pasquali, 1573; Bernasconi, *Studi sopra la Storia della pittura italiana dei secoli XIV-XV,* 1864; Cicogna, *Iscrizioni veneziane,* IV, pag. 409; Ongaro, *Il Monte di Pietà di Vicenza,* Vicenza, 1909; Id., *Ital. Forschungen vom kunsthistorisch. Institut zu Florenz* (vol. IV, 1911, pag. 142 e 144); Bortolan (D.), *Santa Corona di Vicenza,* 1889, in *Jahrb. der K. pr. Kunstsammlungen,* XXXII, pag. 5 e segg.; Ridolfi (C.), *Le meraviglie dell'Arte,* herausgegeben von Detlev Freiherrn von Hadeln, I, Berlino, 1914; Zannandreis (Diego) *Le Vite dei pittori scultori architetti veronesi,* Verona, 1891.

rativi di Paolo s'impongono allo Zelotti, fresco dello studio di Giulio Romano a Mantova, che appar chiaro nelle atticciate corporature, soprattutto del macchinoso *Nettuno*, nello squadro pesante dei lineamenti (fig. 683), nella rotondità delle teste. La falcata linea compositiva nell'ovato raffigurante *Giano e Giunone* (fig. 684), lo scorcio di Venezia seduta sul globo in altro ovato (fig. 685), e quello della stessa figura in atto d'infranger le sue

Fig. 683 — Venezia, Palazzo Ducale. G. B. Zelotti: *Venere fra Marte e Nettuno*. (Fot. Naya).

catene (fig. 686), in un rettangolo della stessa sala, decalcato quasi dall'affresco veronesiano di *Era che getta doni a Venezia*, l'ombra di nuvola che passa sul volto di Giunone presso Giano, e che, lontana d'imbeversi dei riflessi di Paolo, disegna sulla rosata opacità delle carni una mascheretta uniforme e leggiera, sono altrettanti indubbi segni d'influsso veronesiano. E le vesti cangian colore dall'ombra alla luce, ma i tessuti grossi, con pieghe strizzate, talora unite ad angolo retto, mancano di trasparenza. Di

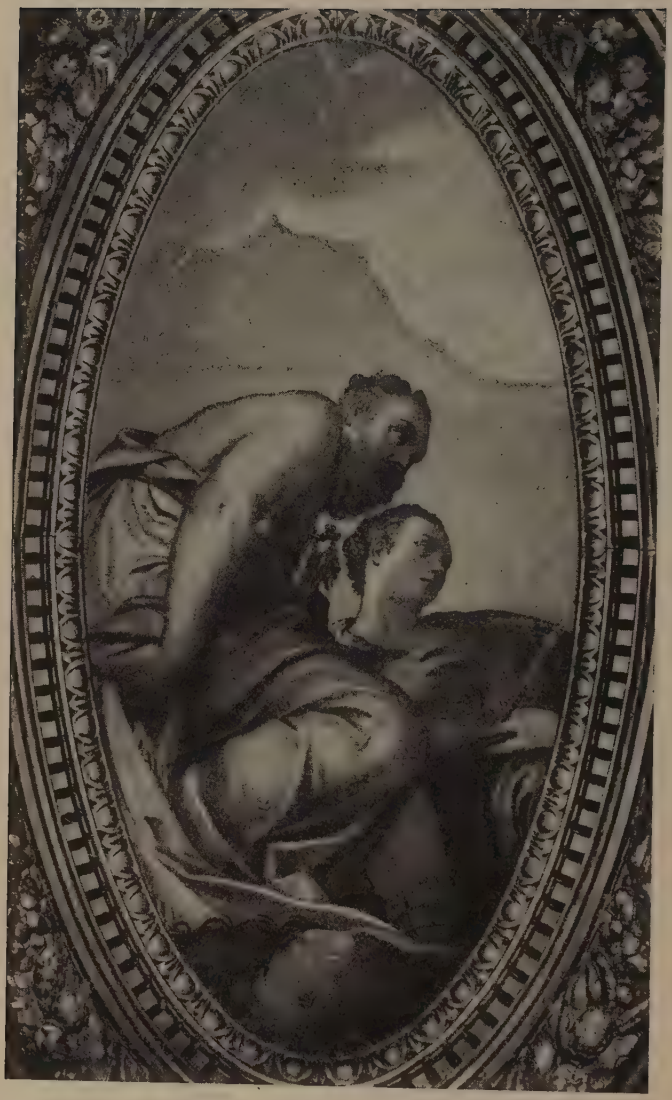


Fig. 684 — Venezia, Palazzo Ducale. G. B. Zelotti: *Giano e Giunone.* (Fot. Naya).

Fig. 685 — Venezia, Palazzo Ducale.
G. B. Zelotti: *Venezia seduta sul Globo*.
(Fot. Naya)

elementi e motivi paoleschi son formate le composizioni, ma quei motivi rimangon tra loro slegati, non stretti dal ritmo lineare di Paolo, tanto nell'allegoria di *Venezia fra Marte e Nettuno* coronato da un genietto come ranocchio natante nell'aria, quanto nelle divinità d'Olimpo, che svaporano quasi disegnate a sfumino sul cielo d'indaco di *Venezia libera dalle catene.* Anche i tipi delle

Fig. 686 — Venezia, Palazzo Ducale. G. B. Zelotti: *Venezia che infrange le catene.* (Fot. Naya).

figure s'accostano a quelli di Paolo, ma tutto divien largo, lineamenti e sagome di volti, gli occhi intristiti e languidi; e le chiome, di un tono più acceso di quelle di Paolo, son disegnate a ciocche, con metodo grafico, senza il suo brulichìo di luci.

Contemporanea, o appena successiva a queste opere di Palazzo Ducale, fu certo la *Pietà* dell'Accademia di Venezia (fig. 687), dove si rivedono tutte le caratteristiche delle pitture di Palazzo Ducale, peggiorate: gigantismo di forme, difficoltà di comporre in ritmo gli atteggiamenti delle figure, opacità d'ombre, ciocche

a grosse spire, come nel genio che inghirlanda Nettuno, pieghe strizzate. Il volto dell'angelo a destra del Cristo è il volto di Venezia fra Marte e Nettuno in Palazzo Ducale.

Più venusto, più libero, più equilibrato, si ripresenta lo Zelotti

Fig. 687 — Venezia, R. Galleria. G. B. Zelotti: *La Pietà*.
(Fot. Alinari).

nei tondi della Biblioteca sansoviniana, dove le tortili figure, di stampo veronesiano-parmigianinesco, e le volute delle nuvole, si adattano in misura quasi medaglistica al ritmo del tondo. E sebbene le superfici siano ancora lisce e pomiciate, cominciano

nell'ombra a vibrare i riflessi, specialmente sul puttino cariatide che, nell'allegoria dello *Studio* (fig. 688), par tratto da motivi correggeschi; e le nubi, prima uniformi, lattiginose, son corse da orli incandescenti. Fa anche una prima apparizione, con l'influsso del Parmigianino, la tendenza allo svolazzo barocco, che assume aspetti bizzarri e leggermente tinti di grottesco, come quell'arricciatura del manto della donna veduta da tergo nel tondo dello *Studio*, che rimane sospeso dietro la figura come un curioso sgabelletto portatile. Ma più nell'allegoria della *Bontà e della Virtù* (fig. 689) appare grande l'arte dello Zelotti compositore, nel ritmo architettonico degli elementi disposti entro lo spazio del tondo e nella perfetta costruzione plastica delle immagini.

Il taglio allungato della figura, che par uscire da un compromesso tra le forme del Veronese primitivo e del Parmigianino, più aderenti al manierismo di quest'ultimo che non siano quelle della giovinezza di Paolo, si ritrova nel *Concerto* di Castelvecchio a Verona (fig. 690), dove l'arte dello Zelotti si presenta in tutta la sua disegnativa eleganza, nell'artificio aggraziato delle pose, nelle acconciature a intrecci di veli e di chiome, a bioccoli di ricci morbidi e lievi come la decorazione di pampini e rose nel cielo rosato. Dell'antica difficoltà a comporre non è più traccia in questa fresca ghirlanda d'immagini sul chiarore del fondo, entro uno scenario delicato e leggiero di cielo e di fronde. Anche le tinte sono primaverili. Tutto par colorarsi di rosa, prendere una trasparenza rosata; appena nelle vesti qualche giallo lieve s'unisce al rosa e al violetto. Il colore tenue, d'aurora, completa l'armonia dei gesti.

Sopra uno scenario similmente fresco e lieve di frondi mosse a ghirlanda e di cielo a strisce bianche e rosa, come di chiara seta, si vedono le due figure di *Diana e Callisto* dipinte dallo Zelotti in Villa Emo, certo prossime di tempo a quelle del *Concerto*, e identiche nel disegno tipico, a bianche lineette spezzate, delle marezzature di una gonna, e nello stampo parmigianinesco della figura in piedi, che però qui divien grossa, pesante, inflessibile

Fig. 688 — Venezia, Libreria sansoviniana. G. B. Zelotti: Tondo con l'allegoria dello *Studio*. (Fot. Fiorentini).

Fig. 689 — Venezia, Libreria sansoviniana.
G. B. Zelotti: Allegoria della *Bontà* e della *Virtù*.

entro la corazza del busto, e termina in modo alquanto buffo con un pennacchio di veste gialla, scodinzolante.

Resto di una decorazione eseguita dal compagno di Paolo è anche il *Ritratto di Dama* nel Museo di Castelvecchio a Verona (fig. 691), più delle altre opere vicino alle pitture giovanili

Fig. 690 — Verona, Museo di Castelvecchio. G. B. Zelotti: *Concerto*. (Fot. Anderson).

del Veronese, nel taglio della figura e nella morbidezza del lindo colore. Si vede chiaramente lo Zelotti nella capricciosa acconciatura a bioccoli, come di rosette, nelle pieghe lineate di bianco, nei fregi incisi del broccato, nelle tinte fiorite, rosa e cerulee con lumi rosati.

La tendenza manieristica notata negli affreschi del Museo di Verona e di Villa Emo, d'origine emiliana, è diffusa nella decorazione della *Malcontenta*, presso Venezia, ove l'allungamento

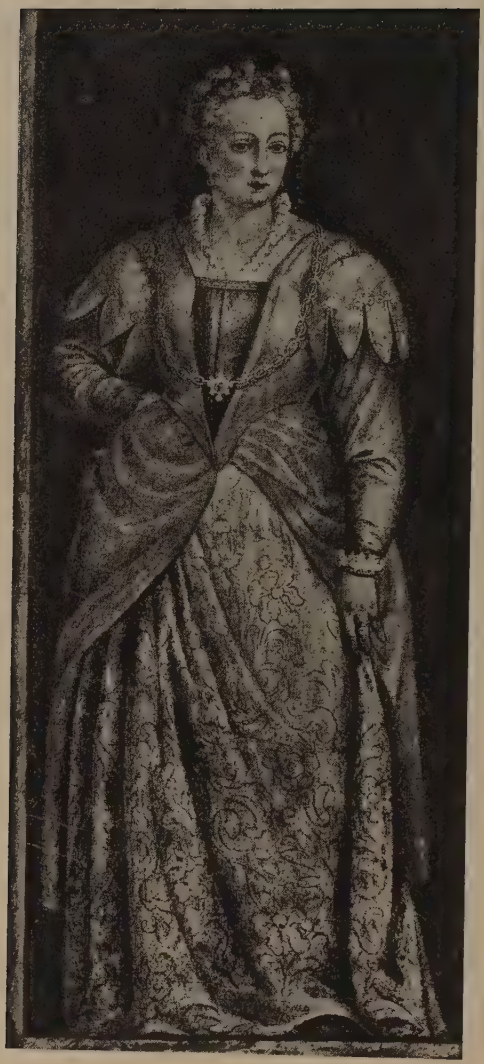


Fig. 691 — Verona, Museo di Castelvecchio.
G. B. Zelotti: *Ritratto di Dama.*

elegante delle figure monocrome entro i medaglioni delle due stanzette decorate a grottesca, e il loro ondulamento lineare un po' complicato e assai prezioso, rispecchiano le mode parmigianinesche in un'interpretazione personale e spiritosa. Altrove, nella intonazione violetta dei putti d'un fregio, par vedersi un riflesso del Correggio, nè mancano motivi d'origine romana, come la figurazione della Musica ispirata dal *Parnaso* di Raffaello, e qualche atteggiamento distorto alla maniera di Giulio Romano.

Ma soprattutto si scorge l'ispirazione dal Veronese: è paolesca la figura della *Malcontenta*, tratta dal Maser, come l'atteggiamento del paggio che regge uno strascico nell'affresco sopra un camino; paolesco il tipo delle figure femminili, e, in generale, la colorazione chiara. Ma sempre lo Zelotti afferma l'originalità della sua maniera d'ardito e rapido disegnatore, nelle luci indicate come a tratti di matita decisi, con bruschi zig-zag e angoli che d'improvviso rompon la linea.

Questa prontezza capricciosa del segno di luce rende chiaramente riconoscibile il pittore nella bella *Annunciazione* (fig. 692 e 693), degli Uffizi, attribuita al Veronese, ma già rivendicata dal Berenson al nostro Maestro, ove altre caratteristiche del collaboratore di Paolo s'incontrano, quali il piegar strizzato dei panni sottili cartacei e la testa rotonda della Vergine, che ripete il tipo muliebre degli affreschi in Palazzo Ducale, con lineamenti squadrati, qui rimpiccioliti, ingentiliti. Lo scenario, ampio, arioso, disposto in assoluta frontalità, è più schematico e semplice di quelli del Veronese, e anche reso con un senso architettonico più sicuro nelle proporzioni delle colonne tronche in alto e nel disegno delle profilate scanalature; è un frontispizio di palcoscenico, e par di carta più che di marmo, anche nell'arco di fondo inghirlandato dalle chiome di un filare d'alberi, che rivela il gusto prezioso dello Zelotti nel dispor le ombre lievi e libere del fogliame a larghe frappe sul cielo di raso bianco e rosa.

In quel frontispizio di cartone translucido e finemente lavorato, dietro cui l'ombra azzurra del cielo si dilata in capricciosi frastagli, anche le figure hanno alcunchè di cartaceo nelle carni

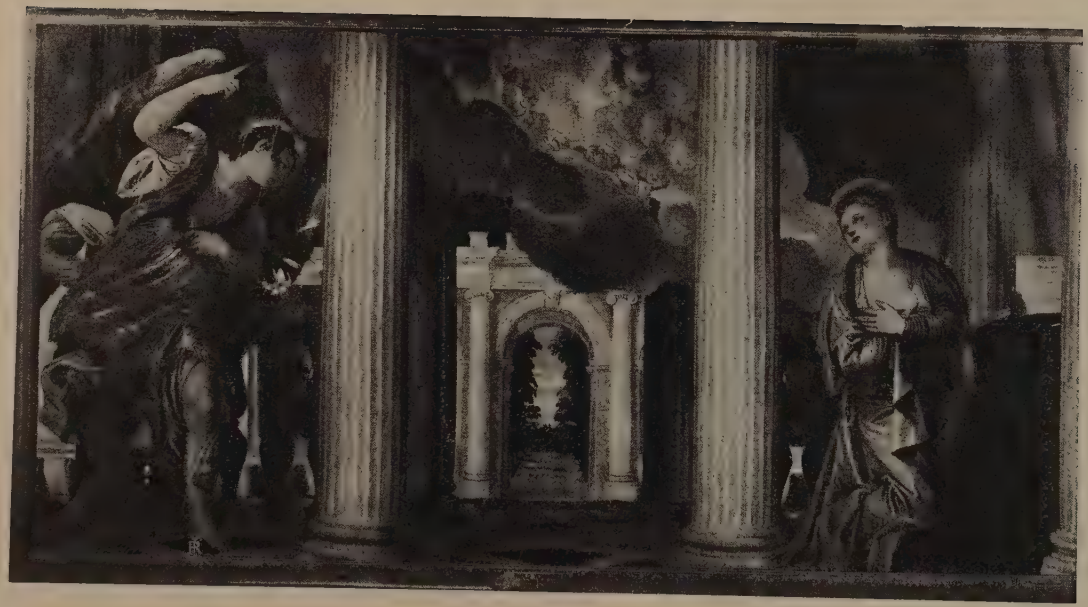


Fig. 692 — Firenze, Uffizi. G. B. Zelotti: *Annunciazione*.
(Fot. Alinari).

Fig. 693 — Firenze, Uffizi.
G. B. Zelotti: Particolare dell'*Annunciazione*.
(Fot. Brogi).

lisce e lucenti e nelle vesti di tenue seta, marezzate di luce, ricche di pieghe, drappeggiate intorno alla Vergine con grazia preziosa. Si volge lenta sull'inginocchiatoio, l'Eletta, al sopraggiunger dell'Angelo, e nel volgersi piega il capo studiatamente, all'unisono col fiotto di luce e di cherubi che scende dall'alto. Tutto è tenue nella figura di Maria: il tessuto delle carni, le vesti tagliate come in una gran foglia di seta, il nimbo di cristallo opalino; e l'artificio elegante dello Zelotti si palesa nella marezzatura come nelle pieghe infronzolite, come nelle chiome, a ghirlanda mosse intorno al volto di bamboletta gentile; ma più la figura di Gabriele rispecchia il temperamento del decoratore capriccioso e dotato. Anche tra le architetture dietro l'Angelo è un contrasto d'ombre e luci mosse, in armonia col moto delle vesti arrotolate e starnazzanti del figurone che avanza tarchiato e macchinoso, ma alleggerito dal capriccio di quel gonnellino forbiciato come entro un foglio di trasparente carta cilestre spruzzata di rosa.

Più fedele ai tipi del Veronese nelle figure dell'Angelo e della Vergine è lo Zelotti in altra *Annunciazione* (fig. 694) della Galleria di Vienna, dove le figure, e specialmente l'Angelo con ali di pavone, iridescenti, e vesti a cartoccio, marezzate di luce, traggon risalto dall'emiciclo di un'abside, aperta in alto per un vasto intercolunnio sul cielo. Qui minor capriccio di trovate sfoggia l'umor bizzarro dello Zelotti nel costume dell'Angelo affagottato e scompigliato, ma esso si spiega invece nel motivo leggiadrissimo degli angioletti che giocano a giro tondo entro il semicerchio del cornicione, portando a festa un giglio fiorito, in alto, sul capo di Maria.

Con facilità sempre maggiore lo Zelotti fa cantar le tinte d'argento primaverili festose nel *Martirio di Santa Giustina* (fig. 695), a Firenze, con gruppi divisi da intervalli come in un trittico, e frammenti architettonici di marmo bianco, o meglio di gesso fine. Si ripete lo schema dell'*Annunciazione*, nei tre gruppi fissi al limitar della scena, in superficie, sul fondo chiaro fiorito, come d'arazzo, e appena leggermente uniti uno all'altro, senza il legame ritmico strettissimo dei gruppi complessi di Paolo. In questa

Fig. 694 — Vienna, Hofmuseum. G. B. Zelotti: *Annunciazione.*
(Fot. Wolfrum).

differenza di concetto compositivo, più arcaico nello Zelotti, per quel suo ordine frontale un po' esterno, che appaia i gruppi duplici alle colonne binate del loggiato, è una delle differenze fondamentali tra Paolo e il seguace, che vuole al centro della scena, fra le due quinte laterali di figure, il contrasto cromatico più

Fig. 695 — Firenze, Uffizi. G. B. Zelotti: *Martirio di Santa Giustina.* (Fot. Brogi).

forte del quadro, opponendo il moro alla Santa pallida, del tipico pallor gessoso, sfiorato, come in Palazzo Ducale, ma con maggior delicatezza, da mascherette d'ombra tenui, fisse, non mobili e passeggiere come in Paolo. Un lembo di tunica di raso rosa, brillante tra il nero petto del moro e il biancor gelido della Santa e dei marmi, forma il centro luministico del quadro dipinto, con spavalda bravura di pennello, con larghezza di frescante, col

modulo consueto di teste arrotondate, dal collaboratore e seguace di Paolo.

Ma l'opera che ci mostra nella miglior luce il talento dello Zelotti, col suo gusto originalissimo di decoratore e la bravura di una pennellata rapida e preziosa, che disegna a linee di luce le forme, è la decorazione del Castello del Catajo, presso Padova, celebrante i fasti degli Obizzi in tinte argentine, chiare, limpide. Lo schema architettonico è simile a quello adottato dal Veronese in Villa Barbaro, e in generale dai decoratori veneti del Cinquecento: loggiato di finto marmo bianco, trofei d'armi e stendardi, finte porte alabastrine; e tra i vani del loggiato scene di battaglia, con figure portate verso la superficie su fondi chiari evanescenti come di pallido raso.

Nel primo affresco, *Obizzo I eletto Vicario generale di Toscana e di Genova* (fig. 696), il nostro occhio è subito attratto dal gruppo di guerrieri in secondo piano, forme vacue, trasparenti, chiuse nell'involucro di metallo argenteo. Lieve, in quella gelida purezza di colore, la visione del volto, impallidito dalla bianca luce dei metalli, s'apre tra le sollevate visiere. E par che l'argento delle armature formi l'atmosfera del quadro, in cui sventolano drappi gialli e rosa. Nel secondo affresco, raffigurante il *Duello sul campo tra il Generale dell'Esercito di Saladino e Obizzo II degli Obizzi* (fig. 697), lo Zelotti ritorna alla sua prediletta divisione triplice di spazio, aprendo, con la rota di due cavalloni, uno bianco, uno scuro affrontati, uno spazio circolare tra due alte quinte di fanti e stendardi, di cavalieri e stendardi. È un canto di chiare freschissime note: bianchi d'argento, che nell'ombra s'inazzurrano, rigati da cordoni d'oro; nastri multicolori, vessilli rosei e gialli, sopra un fondo di paese sbiadito e di cielo a strie giallo pallido, roseo, azzurrino, un cielo a nastri color di primavera. Al centro, tra le due quinte, il particolare più energico della composizione coincide con il contrasto di colori più forte, fra la cupa tinta cuprea del cavallone del comandante nemico e il bianco trasparente del destriere, vacuo e lieve come d'alluminio, su cui par fisso, chiuso nell'armatura d'argento, na-

scosto dall'elmo a visiera calata e dallo scudo a strie bianche e cilestre pallido, Obizzo II. È una scena araldica, ideata come un trofeo, con la fissità caratteristica dello Zelotti opposta al movi-

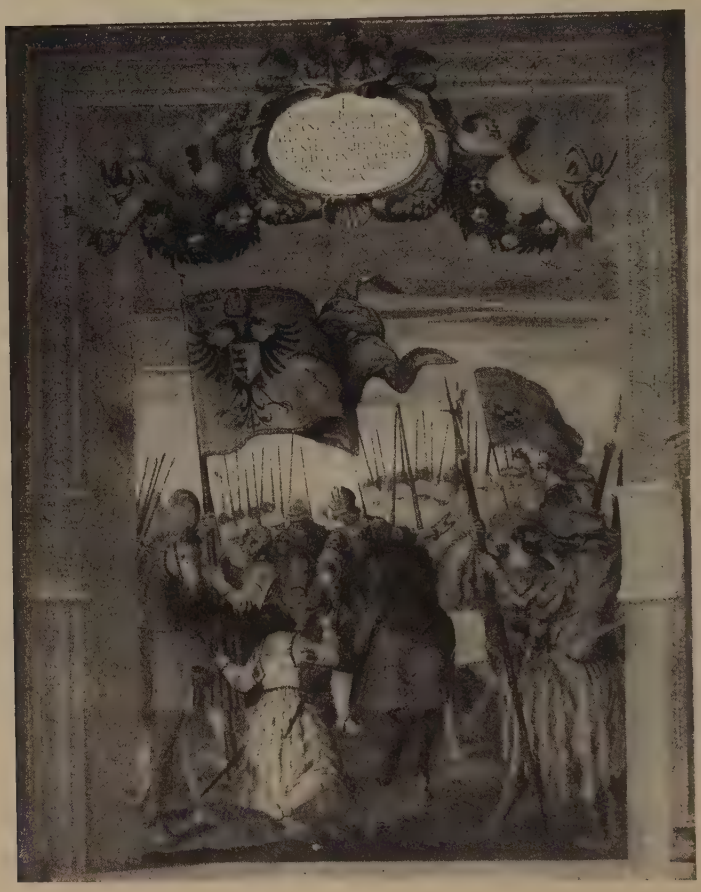


Fig. 696 — Villa del Catajo.
G. B. Zelotti: *Obizzo I eletto Vicario generale di Toscana e di Genova.*

mento di Paolo: anche l'impeto dei due cavalloni, l'uno all'altro imperniati, par s'arresti per la violenza stessa dell'urto. Nella veste gialla dell'armigero con berretto a cono, visto da tergo, le luci della gonna son le filettature bianche già notate nell'Angelo

dell'*Annunciata* a Firenze, e i ricami sono indicati in modo tutto proprio allo Zelotti frescante, con nastri di color cilestre a rilievo. In tutta la serie degli affreschi che adornano la prima sala, si ripetono visioni diafane bianco argenteo, cilestre argenteo,

Fig. 697 — Villa del Catajo. G. B. Zelotti: *Duello fra il Generale dell'esercito di Saladino e Obizzo II degli Obizzi.* (Fot. Fiorentini).

rafforzate nei primi piani da note di colore roseo, giallo, azzurro, distribuite a colpi sommarî di pennello, con virtù di sintetismo pittorico, di cui non era traccia nelle opere giovanili di Palazzo Ducale e della Biblioteca sansoviniana.

Continua, nelle altre sale, fra ghirlande e cartelle commemorative, la narrazione dei fasti. Ecco *Bonifacio degli Obizzi*,

capitano delle armi toscane, in aiuto di Carlo I a Tagliacozzo (fig. 698), in una scena di battaglia composta come un trofeo d'armi piegato, rovesciato dal vento. Al centro, sopra uno sten-

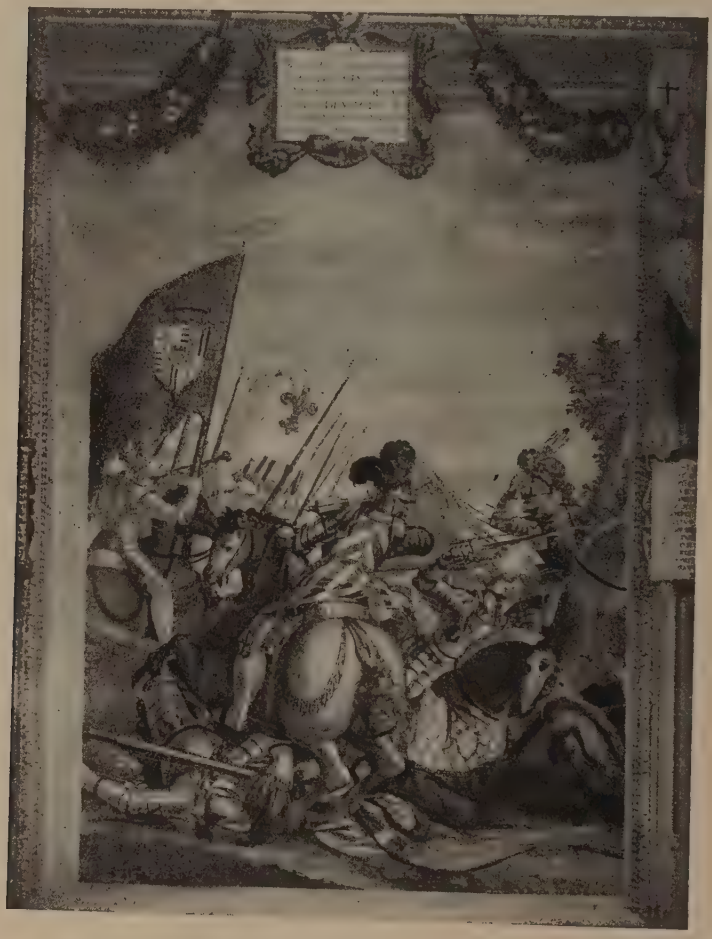


Fig. 698 — Villa del Catajo. G. B. Zelotti: *Bonifacio degli Obizzi, capitano in aiuto di Carlo I a Tagliacozzo.* (Fot. Fiorentini).

dardo giallo crocesignato di rosso, che a terra si strascica, l'eroe della scena, su cavallone bianco bardato di rosso fragola e oro, in veste a strisce rapidamente obliquate, si prepara a colpire con la

mazza il nemico. L'armatura lampeggia come trascinata dall'impeto del fendente; s'arrovellano sul cimiero le piume di porpora.

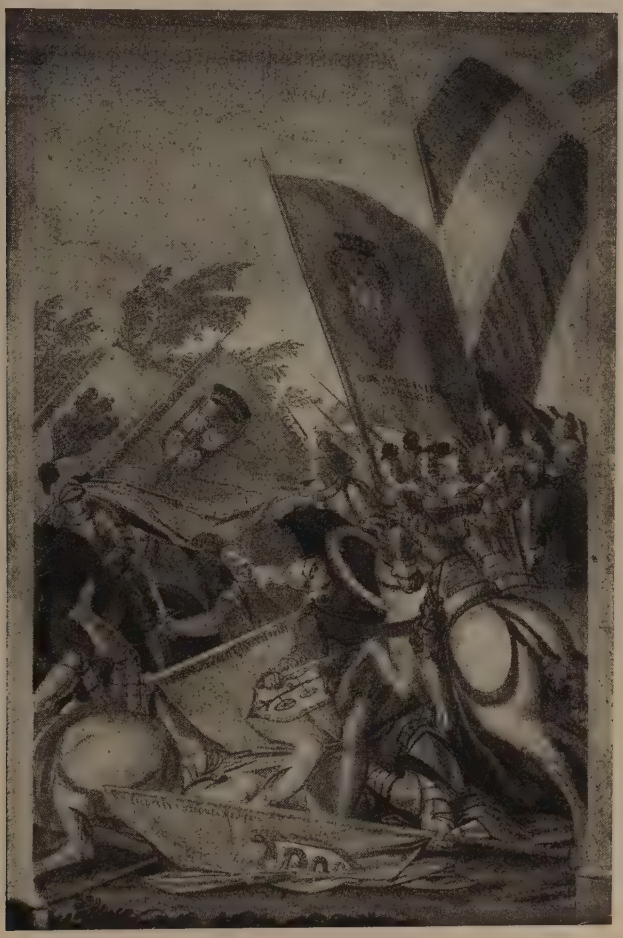


Fig. 699 — Villa del Catajo.
G. B. Zelotti, *Mischia capitanata da Obizzo III.*
(Fot. Fiorentini).

Una sola corrente trascina stendardo cavalli e figure nella *Mischia capitanata da Obizzo III* (fig. 699), come travolta dallo slancio del duce sul bianco destriero impennato, mentre il gruppo

equestre di Antonio Obizzi (fig. 700) si assiepa sul fondo chiaro di cielo, in una serrata massa di cavalli e d'armati coperti di ferro, di lance e stendardi, come selva di tronchi metallici, di

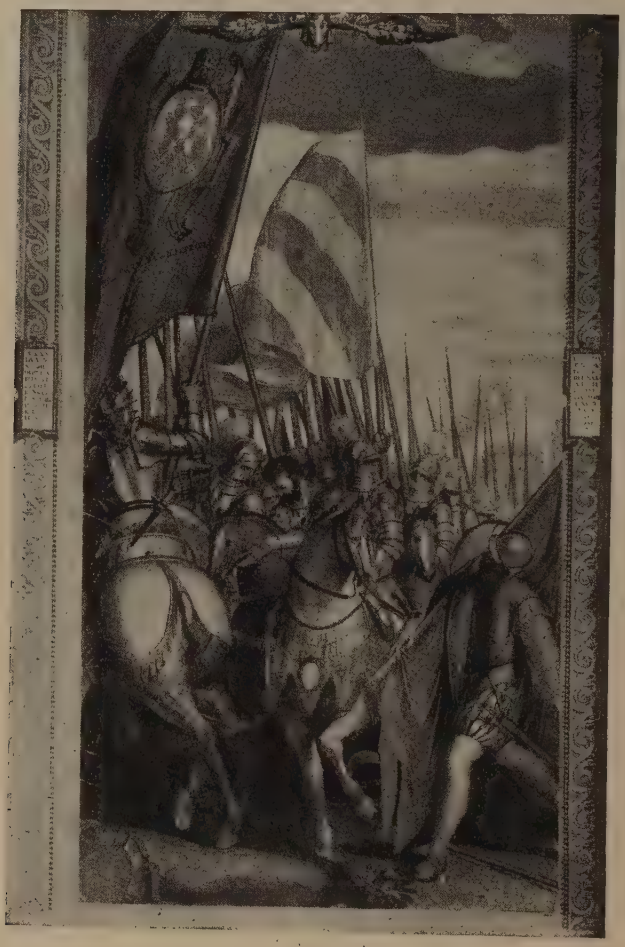


Fig. 700 — Villa del Catajo.
G. B. Zelotti: *Antonio Obizzi e i suoi guerrieri.*

cui la luce disegni le fibre d'argento. Teste e busti di cavalli e cavalieri s'inclinano in direzioni opposte, s'incrociano nell'angusto spazio come incavicchiati, fra tintinnii d'argento e

fruscii di raso; e ovunque nella visione concisa di forma e luce si riflette l'originalità di G. B. Zelotti decorator del Catajo, di fronte al Veronese, suo compagno e maestro, ad esempio quando,

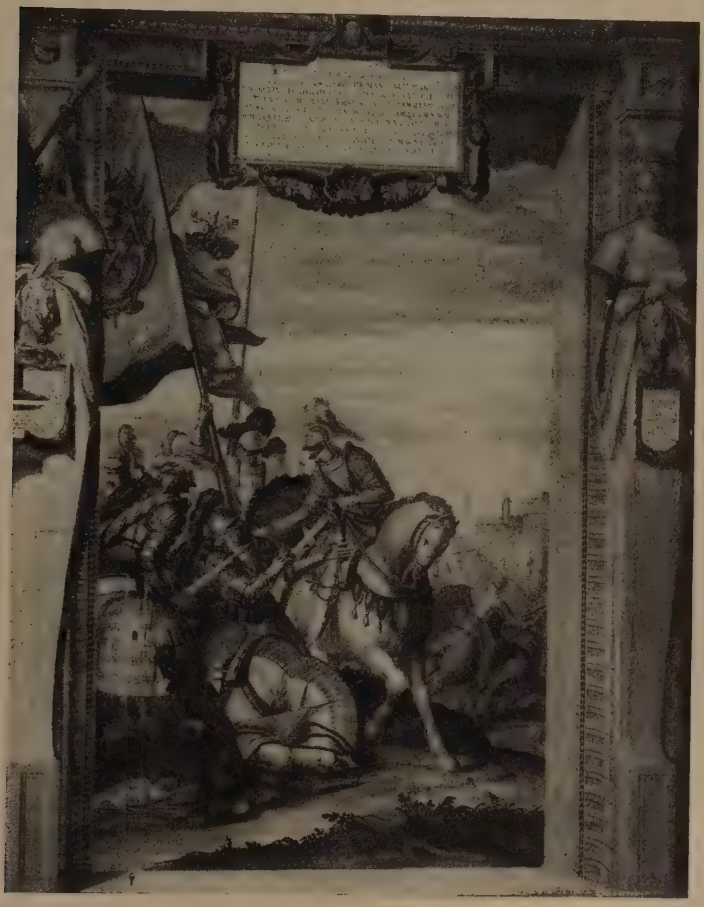


Fig. 701 — Villa del Catajo.
G. B. Zelotti: *Vittoria di Tommaso degli Obizzi su Giovanni Acuto.*

con due spruzzi di bianco sull'acciaio della corazza, esprime il rilievo e l'agilità di una forma, nel dipinger la figura arrovellata del portastendardo di Niccolò II d'Este. Simile a questo mirabile cartellone araldico è quello raffigurante la *Vittoria di*

Tommaso degli Obizzi su Giovanni Acuto (fig. 701), altro gruppo serrato e cristallino, che stringe tra due ripe d'acciaio il vinto e il cavallone arrotolato a terra come una chiocciola gigantesca, brano decorativo tra i più superbi di questo decoratore nato.

Non si ritrova la spiritosa fantasia delle composizioni di battaglia nell'affresco dello *Sposalizio di Luigi degli Obizzi con Caterina de' Fieschi* (fig. 702), compassata e alquanto meccanica combinazione di verticali e d'oblique come tirate con riga e squadra, fra un prospetto architettonico grandioso e freddo e gruppi di figure ascendenti a piramide dal piano della sala al trono del Pontefice. Ma vi son particolari mirabili, in quell'arida composizione: ad esempio la fantastica nota di colore d'una gonna ametistina a triplici righe d'oro (fig. 703), e soprattutto la figura del paggio biancovestito che regge lo strascico della sposa (fig. 704). Dal tessuto d'argento della veste, mosso a rapidi colpi grafici di pennello, distribuiti a zig-zag con lampeggiante rapidità di mano, esce la testa quasi monocroma, terrea, impressa di fitti solchi di pennello che increspan la cute e comunicano al volto mobilissimo, agli occhi febbrili, una espressione torbida e inquieta, le stigmate di mente ottusa dei nani di Diego Velazquez. Non v'è altro brano, forse, in tutto il Catajo, che ci riveli come questo la virtù pittorica di Giambattista Zelotti, il cui tocco impressionistico lumeggia a solchi di lampo la veste bianca, e tesse una rete tremula di riflessi sul crespo volto del fanciullo.

Altrove, in un affresco della stessa sala, sopra un mantello ad ala di vampiro (fig. 705), fregi e strie, tracciati con disinvolta sommarietà, come, sopra una lavagna, disegni di gesso bianco, rivelano un altro aspetto della caratteristica grafia propria a G. B. Zelotti, modernissimo decoratore. Terminiamo quest'evocazione dell'opera massima del compagno di Paolo, ricordando l'araldica figura di *Niccolò degli Obizzi* (fig. 706), con tanta arte inserita fra stipiti marmorei adorni di cartelle e di fiori, e l'affresco raffigurante *Lucio degli Obizzi che difende Lucca contro Castruccio* (fig. 707), festa di colore, dove s'alternano, nel gruppo

sugli spalti, note di rosso, viola, rosa e verde, attenuate dall'argenteo riflesso delle picche nella schiera che dà la scalata alle mura. Il corteo degli assedianti forma ai baluardi presi d'assalto una

Fig. 702 — Villa del Catajo.
G. B. Zelotti: *Sposalizio di Luigi degli Obizzi con Caterina de' Fieschi*

ghirlanda di corolle vivaci, dove ride la tavolozza più fresca e gioiosa fra chiazze trasparenti e luci di cristallo. La figura del tamburino (fig. 708), schizzata con spiritosa rapidità a colpi di pennello, tra sbuffi di velo e aureole di piuma effervescenti, è

Fig. 703 — Villa del Catajo. G. B. Zelotti: Particolare dell'affresco suddetto.

tra i particolari più rappresentativi del talento di Giambattista Zelotti, frescante principe, che spiega, nel celebrare sulle pareti del Catajo i fasti degli Obizzi, un temperamento personalissimo

Fig. 704 — Villa del Catajo.
G. B. Zelotti: Particolare dell'affresco suddetto.

di decoratore elegante e disinvolto, e un ardimento pittorico unico nella cerchia degli imitatori di Paolo.

Queste doti massime dell'arte di G. B. Zelotti si ritrovano in un quadro del Museo di Bassano: il *Noli me tangere*, (fig. 709), attribuito genericamente alla scuola veneta del secolo XVII, certo

contemporaneo a quel ciclo d'affreschi. Come una preziosa stoffa dipinta a colori freschi limpidi e leggieri, si presenta il quadro, ove tutto par tagliato nella seta: l'argentea figura del Cristo col manto

Fig. 705 — Villa del Catajo.
G. B. Zelotti: Figure nella sala dello *Sposalizio* suddetto.
(Fot. Fiorentini).

rosato, Maddalena vestita di giallo cedrino e di un luminoso verde erba a marezzature bianche e rosa, le muraglie grige sfumate di viola, l'ala verdazzurra d'una nuvola che profila il roseo volto di

Fig. 706. — Villa del Catajo.
G. B. Zelotti: *Niccolò degli Obizzi.*
(Fot. Fiorentini).

Cristo, i fiori del rosso lacca tipico allo Zelotti, abbozzati da sommari colpi di luce sul velo d'ombra del fondo. Così forman riscontro agli affreschi del Catajo due pitture su pilastri nel

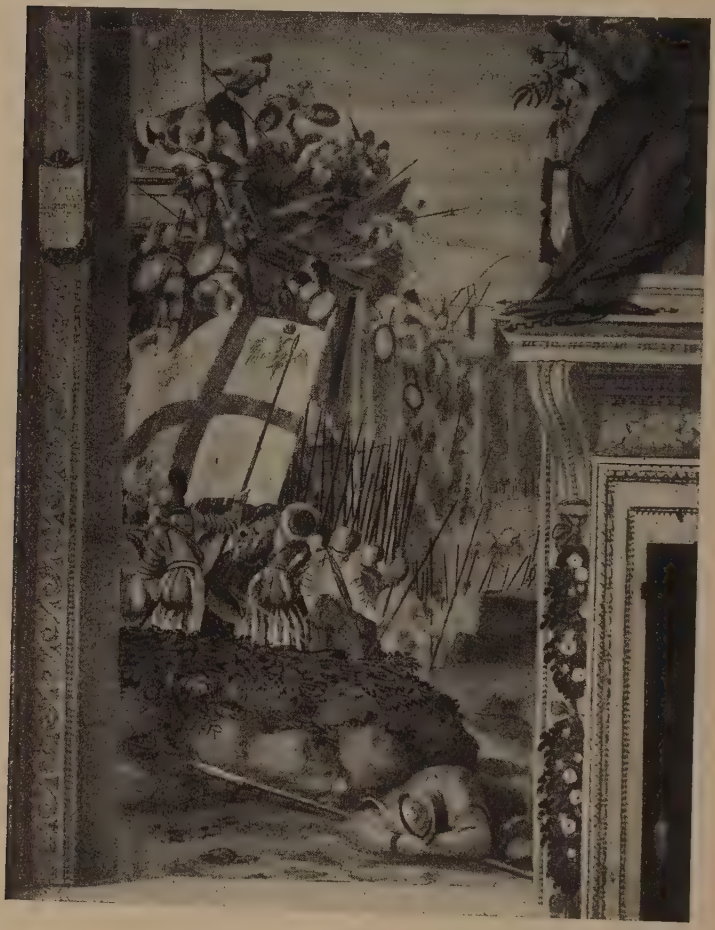


Fig. 707 — Villa del Catajo.
G. B. Zelotti. *Lucio degli Obizzi difende Lucca contro Castruccio.*

Duomo di Vicenza: la *Pesca miracolosa* (fig. 710) e la *Conversione di S. Paolo* (fig. 711), la prima in note calde di rosso e d'aranciato di paranza adriatica, tra il cielo sfumato di cilestre e di roseo e

una caduta di reti, come d'alghe verdi, sull'acqua verdazzurra; l'altra composta come le scene di battaglia al Catajo, tutta arrotolamenti e srotolamenti di persone e di stoffe, squarci turchini

Fig. 708 — Villa del Catajo.
G. B. Zelotti: Particolare dell'affresco suddetto.

di berretti, di manti, di nastri, d'un freddo e intenso turchino, fra la gravità dei rossi e i limpidi gialli. S'intreccian le luci nell'intreccio del gruppo.

In un'altra serie d'opere ci sembra riconoscere l'abilità pittorica e le doti d'eleganza decorativa e di capricciosa fantasia che distinguono lo Zelotti pittore del Catajo dalla schiera dei minori veronesiani, e cioè nella *Decollazione dei Santi Primo e Feliciano* del Museo di Padova (fig. 712), trofeo d'armigeri, cavalli e stendardi, in crescendo trionfale elevati fra gli edifici d'un opaco

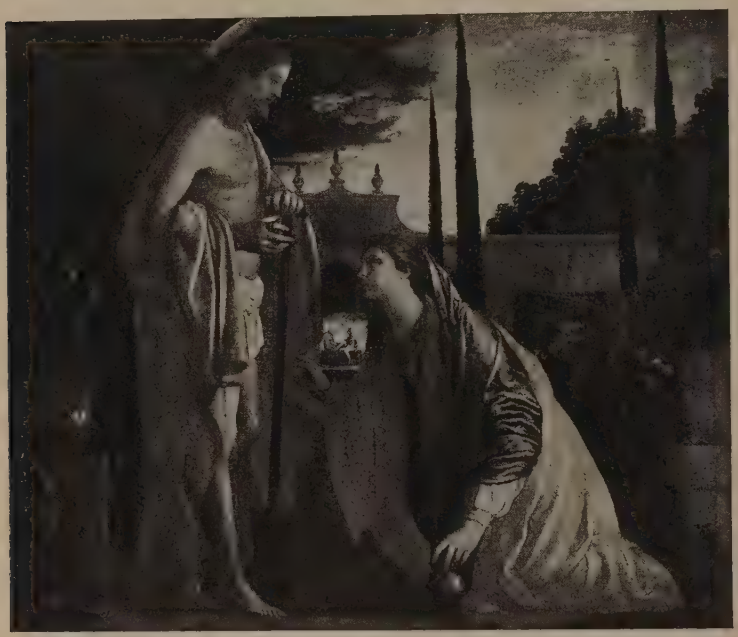


Fig. 709 — Bassano, Museo. G. B. Zelotti: *Noli me tangere.* (Fot. Croci).

biancore e il cielo variegato di nuvole chiare, in contrasti vivacissimi di gruppi controluce e d'altri in luce, come di gesso bianco; nel *Mosè salvato dalle acque* (fig. 713), della Galleria di Dresda, con mazzi fioriti d'alberi e di figure, e con quella macchia del nano maligno schizzata in due o tre rapidi *sfregazzi* sull'ombra contro il raso abbagliante di una gonna muliebre, e le altre due d'alabardiere stagliate intorno al profilo d'ombra dell'albero con sì elegante capriccio, da rivelarci per sè sole l'arte fiorita e

Fig. 710 — Vicenza, Duomo. G. B. Zelotti: *Pesca miracolosa.*

Fig. 711. — Vicenza, Duomo.
G. B. Zelotti: *Conversione di San Paolo.*

Fig. 712 — Padova, Museo Civico.
G. B. Zelotti: *Decollazione dei Santi Primo e Feliciano.*
(Fot. Alinari).

Fig. 713 — Dresda, Galleria di Stato. G. B. Zelotti: *Mosè salvato dalle acque.*

Fig. 714 — Milano, Galleria di Brera. G. B. Zelotti: *Battesimo di Cristo.*
(Fot. Alinari).

spiritosa di G. B. Zelotti. Infine ci è parso veder le caratteristiche del Maestro in un'opera a queste inferiore, e cioè nel *Battesimo di Cristo* (fig. 714), attribuito a Paolo Veronese, nella Galleria di Brera, gruppo roteante sulla gran ruota dei raggi, dove le carni rosate, il brusco cangiantismo di una stoffa che passa dal verde al rosa, le luci vitree, richiamano il gruppo d'opere da noi composto intorno agli affreschi del Catajo. Il fare impressionistico dello Zelotti [1] si riconosce inoltre nelle erbe gialle, azzurrine e viola

---

[1] Opere dello Zelotti ricordate dal Ridolfi:

Leonedo, Palazzo de' Godi: Affreschi nella sala: *Due fatti d'armi seguiti fra Dario ed Alessandro, Ercole in mezzo alla Virtù e alla Fatica, La Fama posta tra prigioni e militari spoglie.*

— — In altre stanze: *Le Muse fra i Poeti* e varie invenzioni nei soffitti, *La Virtù che discaccia il Vizio, Le Stagioni.* Un fregio di corpi ignudi.

Moranzano, Palazzo Foscari: Sala: *Astrea dinnanzi a Giove, Alcune Virtù, Mida sul trono, Un sacrificio a Giano, Giove e Mercurio, Filemone e Bauci,* Altre due storie di *Filemone* e *Bauci.* Altre decorazioni architettoniche nella sala, figure nude e festoni, quattro figure allegoriche alle porte.

— — Altra sala: Nel soffitto, *L'Aurora,* e nelle pareti architetture, con in mezzo alcune storie; sopra i frontispizi, le *Virtù.*

— — Altra sala: Nel soffitto, *Bacco, Amore e Venere;* nelle pareti, *Un sacrificio a Bacco.*

— — Altra sala: *Giove circondato dagli Dei fulmina i Giganti;* nelle pareti gli ornamenti delle porte sono diroccati, e in basso precipitano i Giganti.

— — Altra sala: *Prometeo rapisce il fuoco dal cielo;* nelle pareti: *Fetonte e Giove, Ercole e Caco, Giunone con Amore.*

— — In due camerini: *Il Tempo e la Fama.*

Murano, Casa Trevisani: Affreschi in una volta: *Apollo fra le Muse e le Stagioni.*

Padova, Facciata di una casa in contrada di Santa Lucia: *La Fede e Minerva incoronano un uomo accompagnato dalla Carità.*

Catajo (Villa degli Obizzi, presso Padova): Sala: Nel soffitto, *La Democrazia, con la Discordia e l'Invidia, Minerva, L'Eloquenza, L'Aristocrazia con la Prudenza e l'Occasione, La Concordia, La Pace, La Monarchia con la Felicità e la Buona Fortuna, La Morte, La Clemenza.* Sopra le porte altre figure allegoriche. Alle pareti cinque storie della famiglia degli Obizzi.

— — Camera del Papa: Sulle porte, le armi pontifice fra *La Religione* e *La Fede, La Purità.* Sette storie della famiglia.[1]

— — Camera detta di Ferrara: Nella volta, *Il Tempo, la Verità e la Menzogna.* Sulla porta le armi di Ferrara, fra *L'Umanità e Marte.* Sette storie della famiglia.

— — Stanza successiva: Sulle porte, *La Prudenza, La Pace* e *L'Occasione.* Alle pareti altre sei storie della famiglia, divise da colonne corinzie.

— — Stanza di San Marco: Sopra le porte, *Nettuno e Pallade con il leone, L'Invidia.* Altre storie della famiglia.

— — Stanza di Firenze: Nella volta, *La Virtù che calpesta il Vizio, fra la Punizione e il Merito.* Sopra la porta, *Firenze in figura di Flora, e l'Arno.* Altre sei storie alle pareti.

Serego, Casa Borselli: Alcune invenzioni fra i colonnati.

— Casa Porti: Nella facciata una grande storia, e le armi della famiglia, poi cancellate dalla tramontana.

Venezia, Libreria: Tre tondi nella volta:, il primo poi ridipinto dal Padovanino, il secondo con *L'Abito Buono e la Virtù,* il terzo con *Lo Studio.*

— Casa Cappelli sul Canal Grande: Una storia semidistrutta, che sembra di Cibele.

sotto il ginocchio del Battista, rese in un vago fluttuar di tocchi disfatti e sfrangiati, che dàn l'effetto del movimento nel suo insieme senza determinare la forma, e nelle oscillazioni vorticose dell'acqua, segnate intorno al piede di Cristo con liberi arabeschi verdi e rosei. Sono, queste, impronte lasciate nel gran cartellone del *Battesimo* dallo smagliante traduttore dei fasti di Casa degli Obizzi.

Venezia, Casa Cuccina: Due grandi storie nel cortile; un fregio di corpi ignudi; *Dama con un cagnolo* e *fanciullo* nel vano di una finestra; le *Muse*; alcuni corpi a chiaroscuro.
— Sala del Consiglio dei Dieci: *Venezia sopra il Leone, Giano e Giunone, Venezia con Marte e Nettuno.*
Vicenza, Monte di Pietà: Facciata verso il Palazzo del Capitano: Due *storie di Mosè*, Due *profeti* sopra le finestre; più in basso, in un finto arazzo, alcuni suonatori e dame in un giardino. Nell'altra facciata: Altre *storie di Mosè*, alcuni ignudi in varie positure, altre *storie della Sacra Scrittura*, quasi consumate dal tempo.
— Duomo: Gli altari dei conti Porto.
— San Rocco: *Sant'Elena ritrova la Croce.*
— Corpus Domini: *La Cena.*
— Cimitero di Santa Corona: *La Pentecoste.*
— Casa Chiericati: Un soffitto a fresco.
— Case fuori Porta Castello: Alcuni ignudi sopra i porticati.

GIOVANNI ANTONIO FASOLO.

Regesti.

1530 — Nasce.

1552, ottobre 5 — Nominato per la prima volta.

1556 — Avrebbe dipinto in S. Sebastiano come aiuto del Veronese, secondo il Cicogna (*Iscriz. Venez.*, IV, p. 151), che identifica il Fasolo in un « Antonio », pittore di cui si trova una nota di pagamento negli Atti di S. Sebastiano. Combatte l'opinione del Cicogna l'Hadeln nelle note al Ridolfi (vol. II, pag. 227, nota 1), data l'importanza che già aveva acquistato il pittore in quell'anno.

1556 — Membro dell'Accademia Olimpica.

1557-1562 — Decorazioni per il Teatro Olimpico.

1558, aprile 6 — In un documento si chiama egli stesso « Johannes Antonius pictor quondam Christophori de Fasolis de Mandello habitator Vicentiae » (cfr. A. Magrini, *Cenni storico-critici*).

1560 — Data di un'opera nella Chiesa della Salute a Venezia, raffigurante la *Famiglia di un Procuratore di S. Marco* con mezze figure in grandezza naturale. Firmata e datata: « A. Fasolo F., 1560 ». Proviene dalla Chiesa delle Suore della Celestia.

1568 — Dipinti murali sulla parete della Loggia del Capitano di Vicenza; per questo lavoro vi sono note di pagamento, del 3, 4, 11 novembre 1568, ad un « Antonio pittore ».

1570 — Di quest'anno, o poco dopo, sono gli affreschi in Villa Coldogno, così detta perchè la villa, come risulta da iscri-

zione, fu fatta costruire da Angelo Coldogno nel 1570. Rappresentano figure di giganti a chiaroscuro.[1]

1572 — Muore di 42 anni, come si ricava dall'iscrizione tombale. (I. Th. Faccioli, *Museum lapidarium vicentinum*).

1572 — Tre dipinti di soggetto di *Storia romana*. per la Sala del Capitano a Vicenza. I dipinti al principio del XIX secolo furono portati al Museo Civico.

* * *

Affine allo Zelotti nell'interpretazione delle forme di Paolo, ma assai meno agile, fantasioso e ardito pittore, fu G. A. Fasolo, autore di una *Madonna del Rosario* (fig. 715) nel Museo di Vicenza, con figure e atteggiamenti stampati sugli schemi del Veronese, superficialmente, in una tonalità dilavata, fredda, povera di luce. Il Bambino Gesù, con l'enorme corona di rose destinata a San Domenico, è ritagliato nell'arco dei putti veronesiani, ma duramente; San Domenico, nel volgersi, ripete pure atteggiamenti paoleschi, ma deformati da quel gesto simmetrico delle braccia, da quello scatto meccanico e quasi spaventato della figura verso il gruppo divino; un segno tagliente e sottile incide sul fondo i contorni delle forme, nel quadro tratto da tipi e schemi di Paolo, eppur interamente opposto alla fluidità veronesiana, nelle luci taglienti, nelle ombre disegnate degli oggetti, nelle pieghe angolose, scavate a profondi solchi, cartacee. La composizione stessa, tutta frontale e simmetrica, con la pesante edicola del trono che divide in tre parti lo spazio, si approssima ben più agli schemi dei quadri d'altare di G. B. Zelotti che a quelli del Veronese, impostati sempre lungo una traversa espressiva di movimento.

---

[1] Bibliografia: Boschini, *I gioielli pittoreschi della città di Venetia*, 1676; Baldinucci, *Notizie dei professori di disegno*, 1681; Orlandi, *Abecedario pittorico*, 1719: Vendramin- Mosca, *Iscrizioni di Vicenza*, 1777, coll. e II; Cicogna, *Iscriz. venez.*, IV pag. 151; Moschini, *La Chiesa di S. Maria della Salute in Venezia*, 1842, pag. 41; Magrini (A.), *Cenni storico-critici sulla vita e opere di Giov. Antonio Fasolo*, Venezia, 1851; Faccioli (J. Th.), *Museum lapidarium vicentinum*, I, pag. 144; Zanotto, *Nuovissima guida di Venezia*, 1856; Ridolfi (C.) *Le meraviglie dell'arte*, herausgegeben von Detlev Freiherrn von Hadeln, II, Berlino, 1924; Thieme-Becker, *Allgem. Lexicon der bild. Kunst.*

Gli stessi caratteri si notano nel *Ritratto della Famiglia Pajello*, del Museo Civico di Vicenza (fig. 716): nel prospetto architettonico come nelle figure disegnate sottilmente, lisce e translucide, atteg-

Fig. 715 — Vicenza, Museo Civico. G. A. Fasolo: *Madonna del Rosario.*

giate con studio di eleganze veronesiane, ma con una finezza diligente e un po' arida, che par quasi di pittore fiammingo educato alle forme di Paolo. Il ritrattista è tuttavia più piacevole del compositore della pala vicentina, in quel suo studio ingenuo di

conciliar eleganze decorative paolesche, specialmente visibili nel gruppo del gentiluomo coi due bimbi, con motivi realistici, di figure rappresentate nelle azioni della vita quotidiana: la madre alacre che indica alle figlie il Crocefisso, la ragazzetta, piccola suora, che prega ginocchioni, la sorellina affettuosa che culla il più piccino. Sotto quest'aspetto rappresentativo F. A. Fasolo riflette mode contemporanee del manierismo d'Italia centrale,

Fig. 716 — Vicenza, Museo Civico. G. B. Zelotti: *Ritratto della Famiglia Pajello.*

e anche nella preziosità di gesto del padre, languido cavaliere, Torquato Tasso da pittura accademica.

Sempre in questo terzetto d'opere può includersi il *Ritrattino di Giovinetta* del Museo Civico di Vicenza, prigioniero di quell'enorme collare inamidato, che incastona il volto con tondi occhi ingenui, tutto convesso, tutto tondo, con l'enorme fronte bombata sotto il berretto a grevi ornamenti d'oro. Ancor più che nel *Ritratto di Famiglia,* in questo bustino compassato par vedersi una tinta di fiamminghismo, non rara nella pittura italiana del tempo, e forse dovuta, nel caso di G. A. Fasolo, alla contaminazione di elementi accademici romani con forme veronesiane.

Come tutti i seguaci del Veronese, G. A. Fasolo attese a interi cicli d'affreschi decorativi, ad esempio in Villa Colleoni a Thiene e nella Villa del Conte Pajello, già dei Conti di Coldogno, entrambe

presso Vicenza. La prima, attribuita ancora a G. B. Zelotti, offre bensì col maggior collaboratore di Paolo affinità di motivi decorativi d'origine parmigianinesca, ad esempio nei cartocci composti da stemmi e da putti, tra luci e penombre mobili, rugiadose, e anche in certe note di color freddo e trasparente; ma l'insieme della decorazione è più complesso, più faticato e greve di quello

Fig. 717 — Villa Colleoni, a Thiene. G. A. Fasolo: *Pallade e Mercurio*. (Fot. Alinari).

dello Zelotti; vi si sente l'ammiratore d'effetti architettonici alla Giulio Romano nello studio di dar agli ambienti grevi coperchi di soffitti veneti, d'ornare trabeazioni con cartelle e busti tra ghirlande, di far sentire il massiccio, il peso dei finti marmi, giungendo ad effetti opposti a quelli creati nel Catajo dall'aristocratica eleganza di G. B. Zelotti, semplici, chiari, avvivati d'un tratto dal capriccio di un trofeo, di una cartella, di un'erma sinuosamente profilata. Nella decorazione di Villa Colleoni, mensole, cartelle, cammei, si sovrappongono in un insieme i cui elementi si senton legati alquanto a fatica, da un prospettico ina-

bile e da un decoratore poco disinvolto. Tutto questo, e i motivi romani di figure adagiate sui timpani (fig. 717), comuni nel Ve-

Fig. 718 — Villa Colleoni, a Thiene. G. A. Fasolo: *Storia antica*. (Fot. Alinari).

neto, ma intesi con spirito accademico lontano da Paolo e dallo Zelotti; lo studio materiale di classicismo nei costumi e nelle pose, ad esempio in quella del guerriero, mascherone camuffato

alla Giulio Romano, negli affreschi raffiguranti *Storie antiche* (figg. 718-720); il taglio caratteristico di alcune teste muliebri

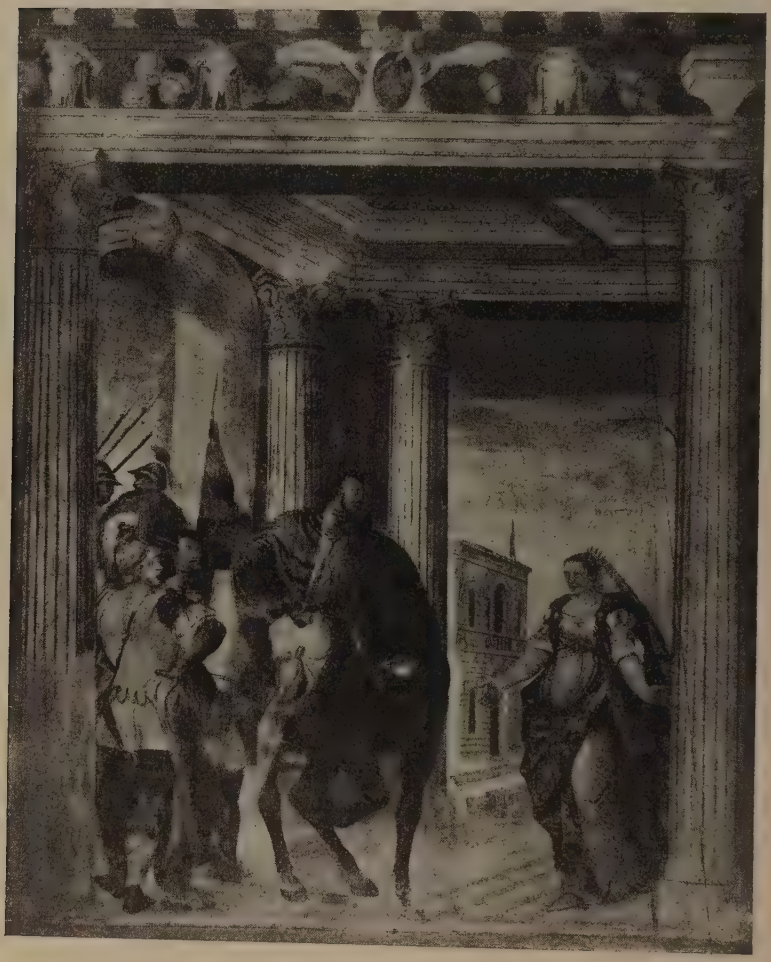


Fig. 719 — Villa Colleoni, a Thiene. G. A. Fasolo: *Storia di Sofonisba.* (Fot. Alinari).

col cranio piatto e occhi e lineamenti rotondi; la tendenza a gigantismo nelle forme, rivelano chiaramente l'opera di G. A. Fasolo, ingrandita nell'affresco, men composta, meno

organica, men viva di quella di G. B. Zelotti, ma nell'insieme appariscente e grandiosa, ricca d'effetto decorativo nei colori

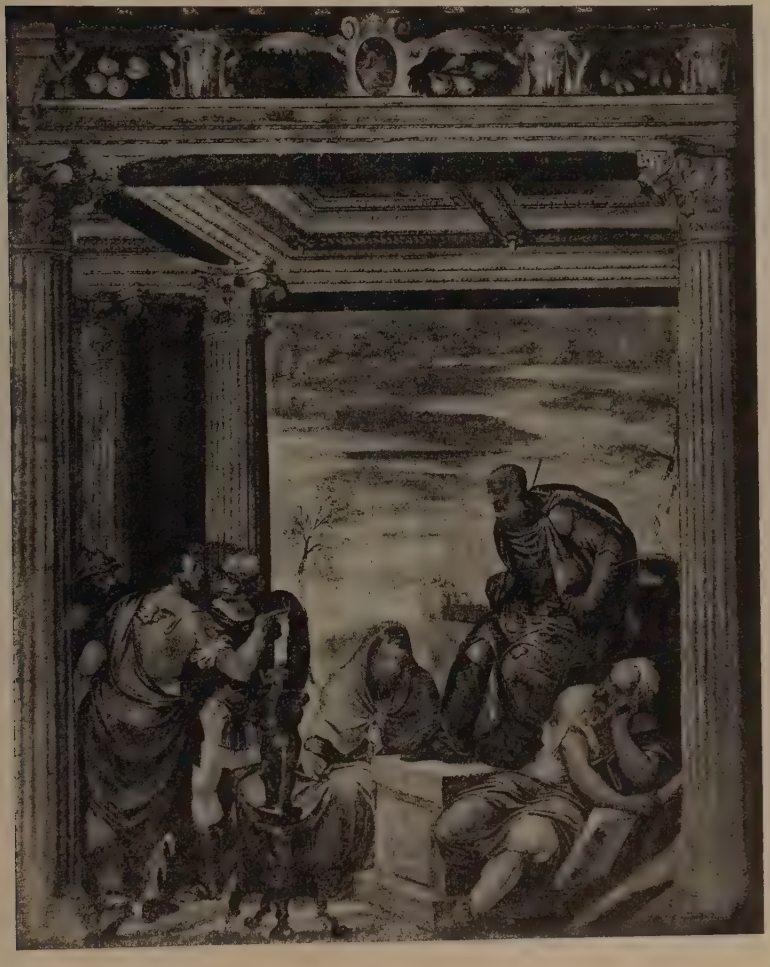


Fig. 720 — Villa Colleoni, a Thiene. G. A. Fasolo: *Storia antica*. (Fot. Alinari).

vividi e lieti, distesi a campi larghi e sommari, come in arazzi, così che entrando nelle sale si ha l'impressione di pareti coperte da vistose tappezzerie.

Le stesse architetture di stampo palladiano, massicce, schiaccianti, dietro le figure confinate in superficie, gli stessi motivi decorativi d'immagini sdraiate sui timpani, fra enormi cornicioni e maschere e genietti, e scudi, come asserragliate, simili fregi di bimbi, ghirlande, busti incassati nelle trabeazioni, gli stessi

Fig. 721 — Villa Coldogno, ora Pajello. G. A. Fasolo: *Finti telamoni.*

putti diafani plasmati in rotondità, i *Telamoni* giganti di gusto mantovano (fig. 721), la decorazione fitta ovunque e massiccia, rivelano chiaramente l'opera di G. A. Fasolo nella Villa Coldogno dei Conti Paiello presso Vicenza. Ma, in confronto alla decorazione di Villa Colleoni, questa ci mostra il Vicentino più disinvolto, più libero inventore nei fregi, con fini cammei entro cartelle di gusto barocco (fig. 722), e figure ad altorilievo variamente staccate dai fondi, ora muscolose alla maniera di Giulio Romano,

ora affusate sullo stampo parmigianinesco, sfiorate sempre da un chiaroscuro lieve e mutevole. Più che nelle composizioni storiche, pretensiose, camuffate alla classica, le qualità di G. A. Fasolo si rispecchiano in qualche motivo ornamentale, ad esempio nelle volute a corna d'ariete intrecciate in fitta compagine vitale, entro l'architrave di una porta, in qualche statua di finto bronzo, entro nicchie, e in qualche figura brunita, agile, modellata a colpi di luce con nervosità parmigianinesca, ad esempio le cariatidi nei triangoli tra le finte colonne e l'affresco sovrapposto a un camino. Altrove, invece, son figurone fuor d'ogni misura, allampanate, sgangherate, coriacee; gruppi di cavalieri composti a trofeo, al modo dello Zelotti, come per

Fig. 722 — Villa Coldogno, ora Pajello. G. A. Fasolo: Cartelle decorative.

dimostrare lo stento dell'imitazione. Ma ecco, nell'atrio, compensarci di tanto sforzo accademico la festosa leggerezza dei due affreschi entro le arcate, con mense imbandite ai piedi d'imponenti edifici palladiani, tronchi per amor di snellezza, e con teorie di genietti trasparenti che dan la scalata al cielo; e nel salone successivo, impicciolite da un soverchiante prospetto architettonico, svolgersi ai nostri occhi deliziose scenette di stampo veronesiano, raffiguranti *Musica, Gioco* (fig. 723), *Danza, Convito*. Le affinità del Fasolo con lo Zelotti, qui emergono più che dalla decorazione, anche per il color cristallino; ma vi si vede una grazia più timida, più impacciata, più ingenua, ad esempio nel gruppo deliziosamente armonico della *Musica* (fig. 724), un fare dinoccolato in alcune immagini, ad esempio nel cavaliere, fantoccio di proporzioni troppo raccorciate, che ascolta il concerto muliebre, neghittosamente poggiandosi al telamone del prospetto scenografico,

e par d'alluminio, chiaro e senza peso. In questa serie d'affreschi allegorici la dimostrazione più chiara dell'opera di G. A. Fasolo si ha, nelle figure della *Danza* (fig. 725), poco mobili, come incollate al pavimento, e nella scena del *Convito*, con figurine dai visetti attoniti di bambola, dai lineamenti piccini, gli occhi

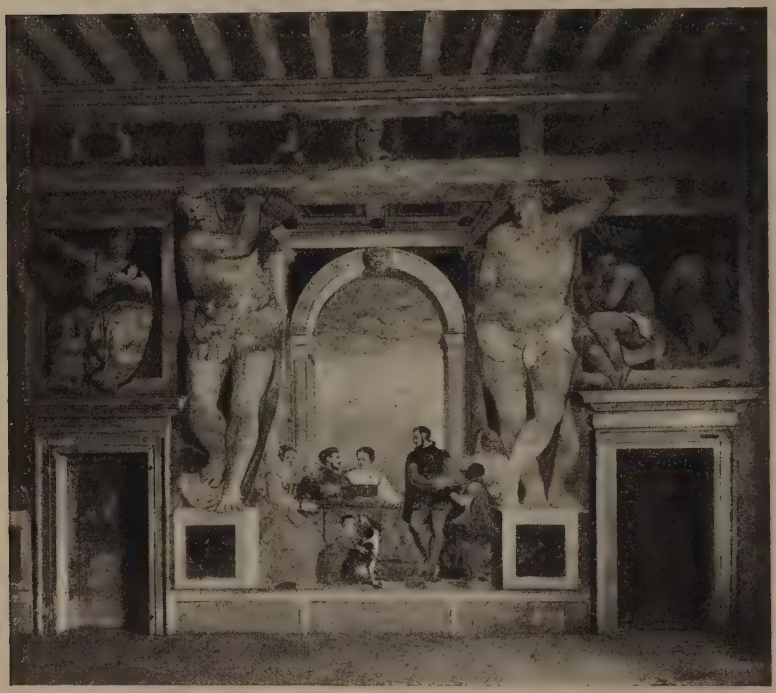


Fig. 723 — Villa Coldogno, ora Pajello. G. A. Fasolo: Scena del *Gioco*.

tondi sbarrati, che ripeton le fisionomie dei ritratti del Museo di Vicenza, rese più delicate, più preziose, più gradevoli, in quell'accentuata espressione d'ingenua meraviglia. Le vesti, di tessuto sottile, di carta trasparente come quelle dello Zelotti, tinte di colori chiari, primaverili, la limpidezza cristallina di qualche particolare di natura morta, ad esempio il piatto di frutta del *Convito* (fig. 726), completano la grazia fresca e quasi puerile di questi quadretti in contrasto con gli opprimenti scenari.

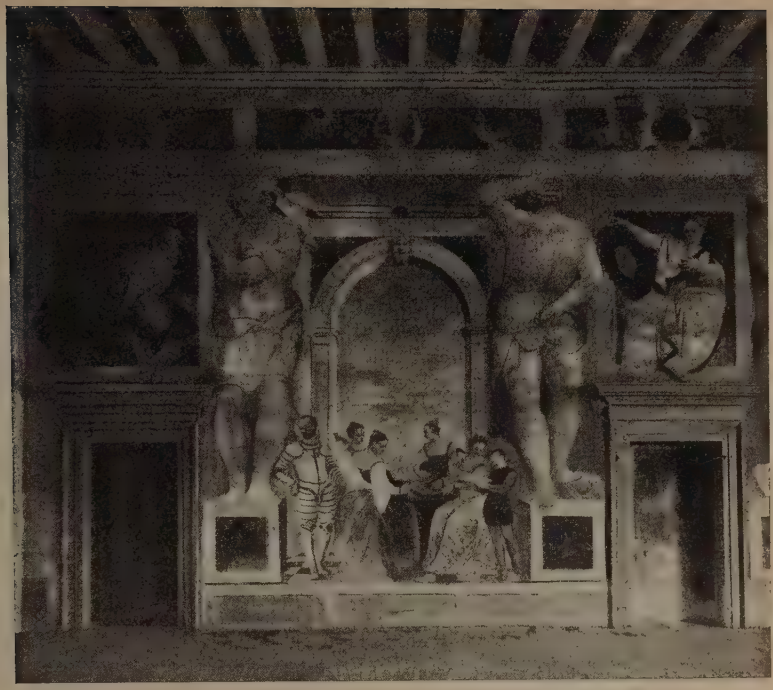


Fig. 724 -- Villa Coldogno, ora Pajello. G. A. Fasolo: Scena della *Musica.*

Fig. 725 — Villa Coldogno, ora Pajello. G. A. Fasolo: Scena della *Danza.*

La massività, l'effetto macchinoso, che spesso contrappone l'arte di G. A. Fasolo a quella del suo contemporaneo più affine, G. B. Zelotti, ci fa riconoscere la mano del pittore in un busto muliebre, turgido, pesante, globoso, forzato nell'altorilievo dall'ombra. Anche gli ornamenti, a grossa stampa, ricordano il

Fig. 726 — Villa Coldogno, ora Pajello. G. A. Fasolo: Scena del *Convito*.

Ritrattino di Fanciulla a Vicenza, nel donnone florido, esuberante, tutto sodezza di carni e spessore di lineamenti, nella Galleria di Vienna.

Nulla di questo ritratto ricorda il Veronese, nè il taglio del busto, nè certo la plastica forzata e rigida, mentre tutto veronesiano è l'altro di *Dama* nella Galleria di Dresda (fig. 727), dove il colonnato del fondo, come la greve ricchezza dell'addobbo, sono impronte chiare della mano di G. A. Fasolo. Studia eleganze, il macchinoso pittore, nello sfumar le luci sulle carni pallide, nel

poggiar lieve della sinistra sul tavolo, nel prezioso gesto della destra, ma toglie alla fisionomia ogni vita in quel volger d'occhi languido e pigro, in quei lineamenti di fantoccio, parato in gran gala dalla veste di damasco a fiorami, dalle trine, eseguite ancora

Fig. 727 — Dresda, Galleria di Stato, G. A. Fasolo: *Ritratto di Dama.*

con minuzia e rigidezza fiamminghe, da un provinciale sfoggio di gemme: collane di perle, cinture di metalli preziosi, e fibbie e cammei, tutta una vetrina di gioielliere. Nella veste sfoggia la sua abilità di pittor di stoffe, rendendone lo spessore e i gradi di lucentezza, senza riuscir nell'insieme a trar un riflesso del radioso colore di Paolo dal coltrone magnifico che addobba la figura,

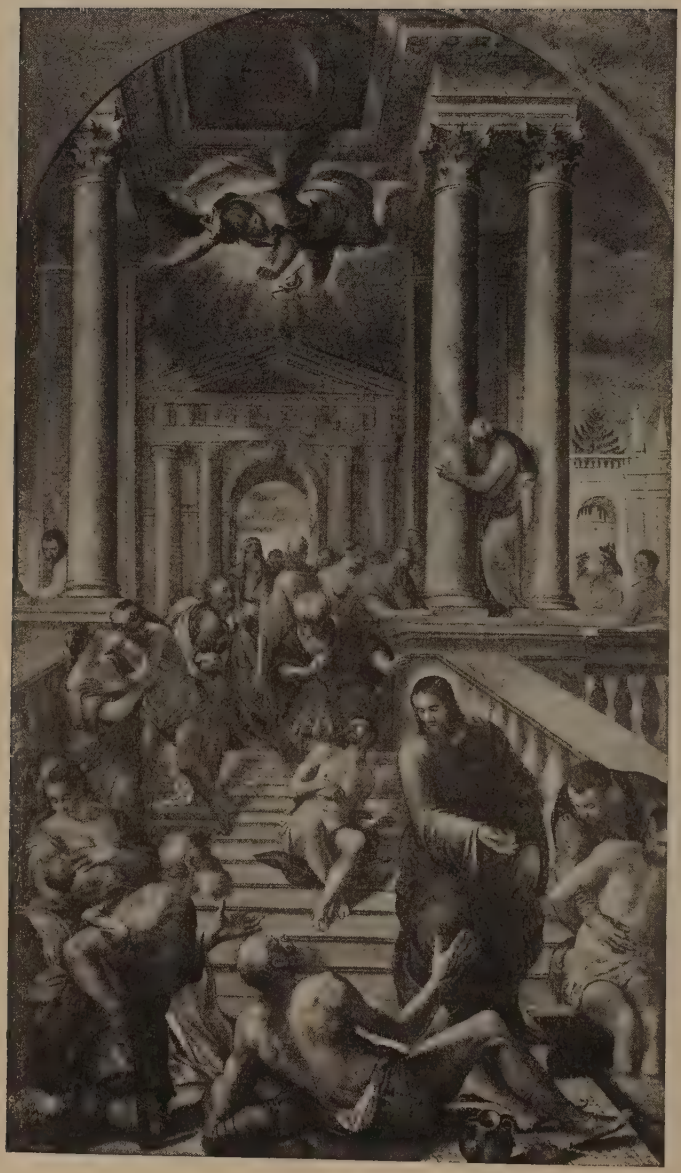


Fig. 728 — Vicenza, Museo Civico (già in S. Rocco).
G. A. Fasolo: *Probatica Piscina.*

nè dalle perle una scintilla della limpida luce, che trasforma in brillanti gocce di rugiada quelle sfaccettate dal magico tocco veronesiano. Nel fastoso *Ritratto* di Dresda, come nella maggior parte delle sue opere, G. A. Fasolo, deviato dall'accademismo mantovano, mostra la sua natura poco mobile, torpida, la sua provinciale tendenza verso una ricchezza vistosa e greve, dove le note cromatiche del Veronese riappaiono impoverite, e gli scenari decorativi della scuola paolesca appesantiti, ingombri, ingrandiosati. Talvolta, tra quelle decorazioni pompose, macchinose, stampate in moduli di classicismo accademico, si rifugia qualche scintillante motivo barocco, qualche forma preziosamente allungata e snella, qualche scenetta rappresentata con timidezza, con ingenuità, fresche immagini vestite di chiari colori. Queste incantevoli scenette, vedute traverso luci di cristallo, come il primitivo *Gruppo di famiglia*, ci presentano nel suo aspetto migliore il Vicentino troppo spesso confuso con l'agile, ardito, modernissimo frescante G. B. Zelotti, del quale conserva ancora negli ultimi tempi, come si vede nella *Probatica Piscina* del Museo di Vicenza (fig. 728), la tipica frontalità del prospetto scenografico, composto di elementi palladiani. [1]

---

[1] Opere di Giovan Antonio Fasolo ricordate dal Ridolfi:

Venezia, presso Michele Pietra, pittore: *Un Principe seduto fra la Ricchezza, il Tempo e la Prudenza, e accompagnato dalle Grazie.*

Vicenza, Sala del Capitano: *Muzio Scevola innanzi a Porsenna, Orazio che difende il ponte. Curzio che si getta nella voragine.*

— Chiesa dei Servi: *I Re Magi.*

— San Rocco: *Miracolo della Piscina.*

— Casa Cogoli a Santa Corona: Una invenzione allegorica.

— Casa Civena: *La Virtù che scaccia il Vizio, Una Regina sedente fra alcune Dame e un Cavaliere.*

— Sala dell'Udienza del Podestà: Alcune *Virtù*, poi ricoperte da pitture a olio.

Villa di Coldogno, Palazzo Coldogno: Affreschi in una sala, con alcuni *Giganti* a chiaroscuro che dividono varie *Storie*, fregi e capricci.

PAOLO FARINATI.

Regesti.

1524 — Nasce. Datazione presa dall'iscrizione sulla *Moltiplicazione dei pani* in San Giorgio in Braida di Verona, ove il pittore nel 1603 si dice vecchio di 79 anni.

1552 — Finisce la pala del *S. Martino* ora nel Duomo di Mantova. Notizia desunta da una lettera che i pittori Farinato, Brusasorci, P. Veronese, Battista Del Moro scrivono il giorno 11 marzo 1553 al Cardinale Gonzaga, pregandolo di mandar a prendere le « Ancone » che essi, invitati da Ercole Gonzaga a prendere parte ad un concorso, avevano compiuto.

1554 — In età di 30 anni era già sposato.

1556-1558 — Dipinge le quattro grandi tele nella Cappella Maggiore della chiesa di Santa Maria in Organo a Verona. Due di queste sono datate: a) *Strage Innocenti*, 1556; b) *Cristo appare sulle acque agli Apostoli*, 1558.

1565 — Decora di affreschi la Cappella Marogna nella chiesa di San Paolo a Verona.

1569 — *I Santi Onofrio e Antonio con la Vergine sulle nubi*, nella chiesa di San Tommaso a Verona (datata).

1570 in poi — Tiene studio nel Palazzo del Podestà (ora Prefettura).

1573 — Supplica al Doge perchè gli venga confermata la concessione di abitare il suo studio. *Deposizione dalla Croce* per i Padri Capuccini. *Trittico*, il cui comparto centrale, ora al Museo di Grenoble (n. 275), è datato 1573.

1575 — Quattro grandi *Storie* nella Cappella Maggiore di San Nazario a Verona: la datazione — 1575 — sarebbe, secondo lo Zannandreis, sopra uno dei quattro dipinti. L'Hadeln afferma non esistere questa datazione.

1582 — *La Gran Cavalcata* (dal Ridolfi è detta l'*Incoronazione di Carlo V*), affresco in una stanza terrena della casa del Signor Quaranta (oggi proprietà del Conte Nicolis): contratto del dipinto stipulato l'8 maggio 1582; ultimo pagamento, il 9 novembre 1582.

1589-90 — Disegno in sei fogli rappresentanti l'*Albero genealogico di San Benedetto*, per i Padri Benedettini, inciso in rame da Jacopo Franco il 12 settembre 1591.

1591-92 — Dipinge tre quadri per il Conte Francesco Sesso, venuto al seguito di Filippo II di Spagna.

1594 — In occasione della costruzione della sua tomba, aggiunge per la prima volta il nome di *De Ubertis*. Il 20 giugno detta il suo testamento con due codicilli: *a*) 31 marzo 1598; *b*) 23 luglio 1606.

1596, marzo 2 — Gli è commesso dalla Famiglia Tedesco il dipinto raffigurante *San Michele che scaccia Lucifero*, per la chiesa di Santa Maria in Organo, terminato e consegnato il 30 agosto del medesimo anno. Il 3 gennaio, contratto per i dipinti di Paolo Farinati nella Sala del Consiglio di Verona (*Battaglia di Vacaldo con il Barbarossa*). Non è esatto il riferimento fatto dall'Hadeln, a questo dipinto, della data 1598 come ultima data di pagamento; notazione archivistica che si riferisce ad altro dipinto. (Cfr.: Ridolfi, con note dell'Hadeln, II, pag. 129, nota 1. – Cfr. L. Simeoni, *Il Giornale del Pittore P. Farinati* in *Madonna Verona*, IV, pag. 215).

1596-97 — Eseguisce tre dipinti con *Scene della vita di San Giacinto* per la Cappella Scotti in San Giovanni di Piacenza.

1597 — Dipinge otto quadri per Marcantonio Memmo (Doge dal 1612 al 15).

1600, luglio 28 — Riceve l'ordinazione relativa al dipinto *La Moltiplicazione dei pani e dei pesci*, per la chiesa di San Giorgio in Braida, a Verona.

1602, marzo 11 — Il dipinto era già portato nella chiesa e forse ivi terminato e firmato.

1603 — Anno di datazione del dipinto, che oltre la data porta anche la firma: *Paulus Farinatus de Ubertis fecit Aetatis suae LXXIX.*

1606 — Anno probabile della sua morte, chè del 23 luglio 1606 è il suo secondo e ultimo codicillo. È sepolto nella chiesa di S. Paolo, ove nel 1594 l'artista si era fatto costruire il monumento funebre.[1]

* * *

Il pittore, ancor memore della vecchia tradizione veronese, specie di quella che fa capo a Liberale, sente la grandezza del suo più giovane compagno Paolo, e lo imita, più che in altro, negli scenari, nelle colonne scanalate, negli edifici palladiani. La luce di Paolo, le trasparenze dell'ombra, i festosi chiarori, non sono nel seguace, che rimane, nonostante i suoi sforzi, opaco e sordo. In uno dei suoi quadri, a San Tommaso di Verona, del 1569 (fig. 729), egli, per grandiosità e sculturale modellato, rivela l'impressione avuta in Mantova da Giulio Romano.

Il gruppo stesso della *Vergine in gloria col Bambino e il piccolo San Giovanni* ha rilievi accentuati, drappeggiamenti stampati sul nudo, alla romana, mentre nei due bambini è un vago accostamento a movenze e tipi di Paolo: la tradizione antica veronese lascia la sua impronta soprattutto nella figura slargata e roboante di Sant'Antonio Abate.

---

[1] Bibliografia: Thieme-Becker, *Allgem. Lexikon der bild. Kunst...*; Ridolfi, *Le Meraviglie dell'arte*, herausgegeben von Detlev Freiherrn von Hadeln, II, Berlino, 1924; Simeoni (L.), *Il Giornale del pittore Paolo Farinati*, in *Madonna Verona*, I-II-III-IV-V; Caliari (P.), *Paolo Veronese*, Roma, 1888; Cicogna, *Iscrizioni veneziane*, IV, pag. 334 e seg.; Tua (P. M.), *Madonna Verona*, VI, 154; Fiocco (G.), in *L'Arte*, XV, pag. 196 e seg.

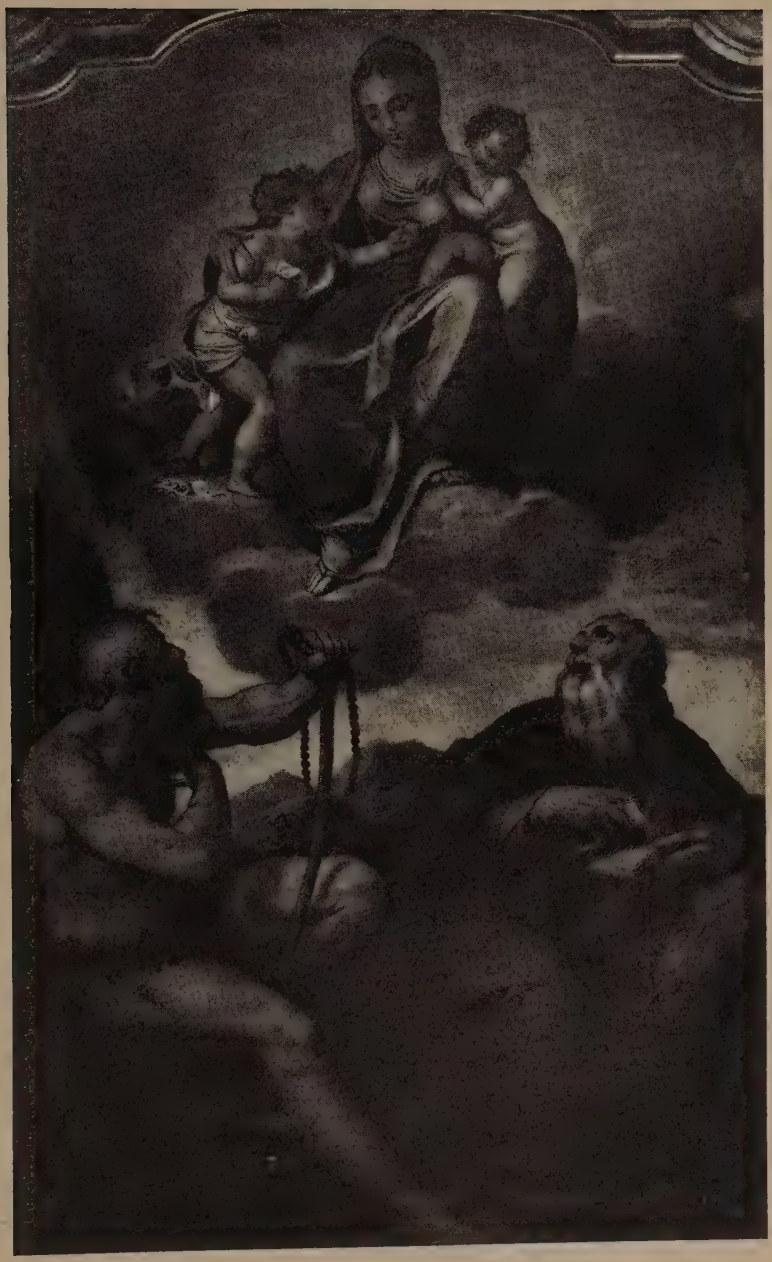


Fig. 729 — Verona, San Tommaso.
Paolo Farinati: *Madonna, con i Santi Antonio Abate e Onofrio.*
(Fot. Lotze-Anderson).

Più sfatta, più liberaliana, è la *Madonna*, firmata, del Barone Michele Lazzaroni (fig. 730), ove tuttavia par che passi, su per le costole dei drappi, nel tremolìo delle pieghe, la ventata luminosa di Paolo. Passa pure nell'*Adorazione dei Magi* nel Museo

Fig. 730 — Roma, Raccolta Lazzaroni. Paolo Farinati: *Madonna*.

de L'Aia (fig. 731), e si ferma nel fondo, su per l'arco trionfale veronesiano e nella fuga delle colonne scanalate; ma un altro maestro attrae il Farinati, e lo porta a imitarlo nei modelli parmensi di San Giovanni Evangelista: il Parmigianino. Così nel *Cristo mostrato al popolo* del Museo di Castelvecchio a Verona (fig. 732), v'è una donna, che sta per offrir latte a un bamboccione, ispirata al Correggio; e v'è Cristo ripiegato e il manigoldo che gli sta sopra, non senza riflessi michelangioleschi. Il Veronese presta

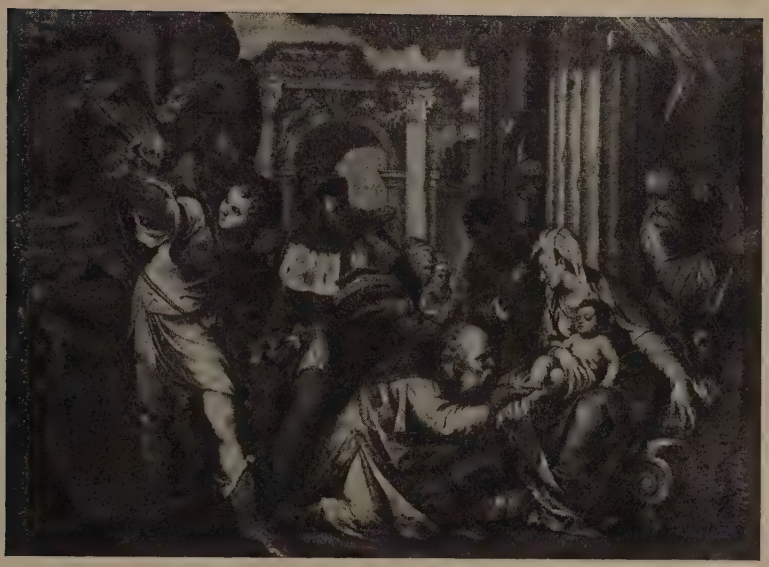


Fig. 731 — L'Aia, Galleria di Stato. Paolo Farinati: *Adorazione dei Magi.*
(Fot. Hanfstängl).

Fig. 732 — Verona, Museo di Castelvecchio.
Paolo Farinati: *Gesù presentato al popolo.*
(Fot. Anderson).

arcate e colonne e lontananze, anche i colori delle vesti, nel Farinati, tuttavia, opachi, senza luce, senza trasparenze, senza i particolari caratteri dei tessuti, sieno sete o rasi o velluti.

Fig. 733 — Pavia, Museo Civico. Paolo Farinati: *Sposalizio di Santa Caterina.*

La Madonna del quadro de L'Aia ci richiama quella del Museo Civico di Pavia, nella scena dello *Sposalizio di Santa Caterina, assistente San Francesco* (fig. 733). Davanti a un pergolato carico di rose, avviene la sacra scena, e in alto son due angioli

Fig. 734 — Grenoble, Museo. Paolo Farinati: *Discesa dalla Croce.*

Fig. 735 — Verona, Museo di Castelvecchio.
Paolo Farinati: *Ninfe che inseguon pastori.*

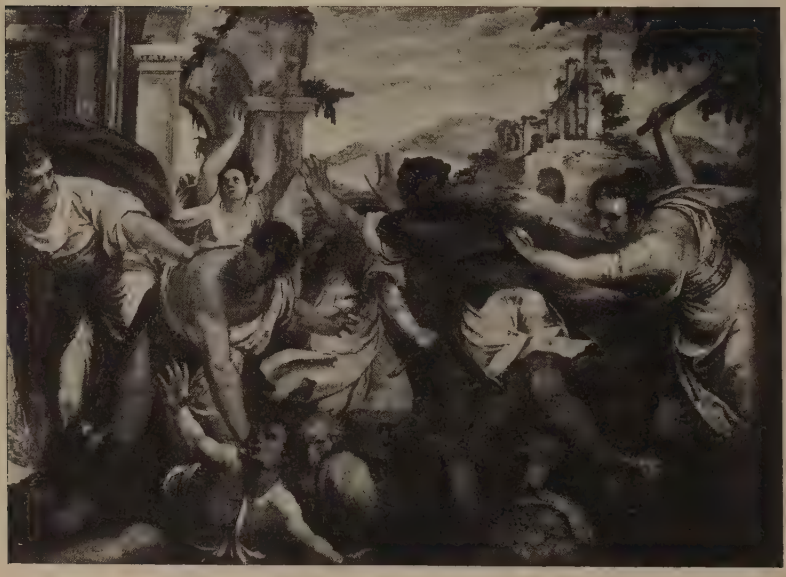


Fig. 736 — Verona, Museo di Castelvecchio.
Paolo Farinati: *Ninfe che inseguon pastori.*

con le rose staccate dalla pergola. È una delle migliori composizioni del Farinati, benchè tutta la vivezza del colorito di

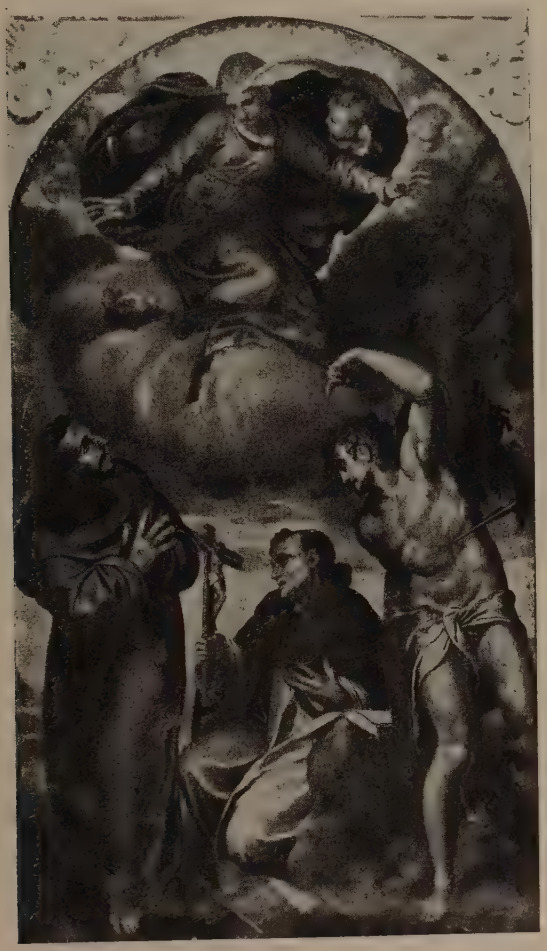


Fig. 737 — Peschiera (presso), Oratorio della Madonna del Frassino. Paolo Farinati: *I Santi Francesco, Sebastiano e Andrea da Peschiera.*

Paolo s'estingua e il terreno, per le tinte cangianti, si smorzi, e prenda in generale una unità biondiccia. Sul verde di Santa

Caterina le luci scolorano; sull'azzurro rosseggiano, ingiallano: le virtù del Veronese si vanno spegnendo nel conterraneo.

Il *Cristo mostrato al popolo* del Museo veronese di Castelvec-

Fig. 738 — Peschiera (presso), Oratorio della Madonna del Frassino. Paolo Farinati: *Sacra Famiglia.*

chio ricorda ancora il *Cristo deposto* (fig. 734) del Museo di Grenoble (1573), dove il Redentore, che scivola giù dalla croce, sorretto da Giovanni e dai Beati Francesco e Antonio da Padova, forma con essi, con la divina Madre, con Maddalena, un insieme

conchiuso tra le tenebre. I contorni, arricciolati alla Brusasorci, mettono attorno a quel cumulo come un fremito d'aria commossa.

Da quest'opera si può passare all'altra più tarda delle *Ninfe*

Fig. 739 — Peschiera (presso), Oratorio della Madonna del Frassino. Paolo Farinati: *Visione celeste a due Santi Monaci.*

che inseguon pastori (fig. 735-736), nella Sala Zorzi del Museo di Castelvecchio, ove è un bel movimento grandioso di figure, non senza elementi parmigianineschi, ma tutto è freddo, gessoso,

opaco, sopra uno scenario ben composto di architettura e paese. Siamo al 1581, e sempre più ingrossa e imbarocchisce il pittore, come possiamo vedere nei quattro quadroni del Santuario del

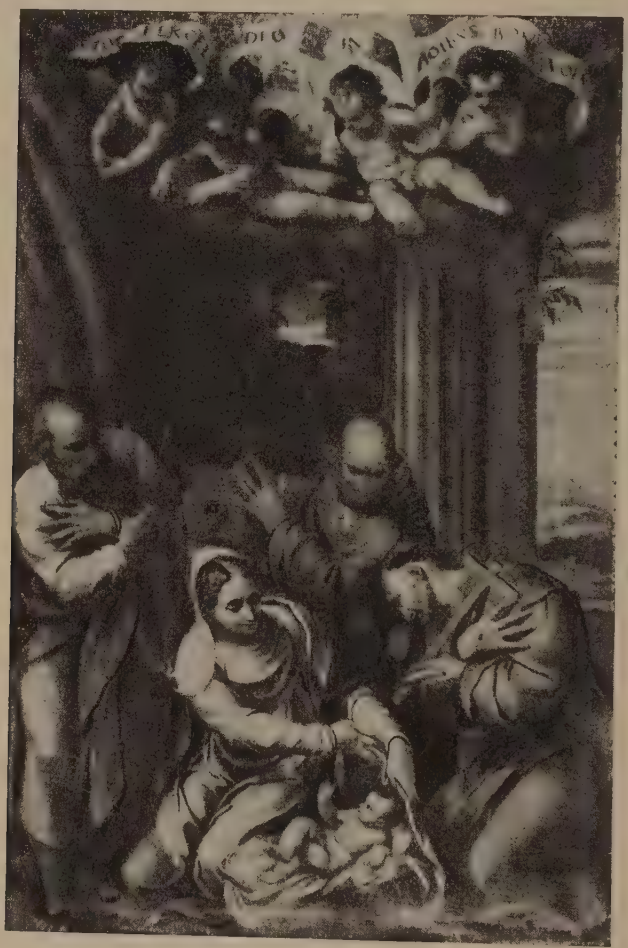


Fig. 740 — Peschiera (presso), Oratorio della Madonna del Frassino. Paolo Farinati: *Il Presepe e Santi.*

Frassino presso Peschiera (figg. 737-740). Il manierista continua a sbreccar marmi, a cordonar le pieghe delle vesti, a ricordar il lontano Liberale e il più vicino Brusasorci. Uno dei quadri,

San Francesco, San Sebastiano e il beato Andrea da Peschiera, è del 1576, un altro, *Madonna e Santi*, è del 1586. Tra l'una e l'altra data si possono classificare anche gli altri due quadri che decorano il Santuario della Madonna del Frassino. Avanzando negli anni, il pittore s'inturgidisce, ingrossa; e sempre più i suoi personaggi si fan grevi e pesanti nell'imbottitura tondeggiante.[1]

---

[1] Catalogo di opere di Paolo Farinato:

Aia (L'), Museo: *Adorazione dei Magi.*
Mantova, Duomo: *San Martino.*
— S. Benedetto: *Albero genealogico di S. Benedetto, con Pontefici, Cardinali, Vescovi e Principi di quell'Ordine.*
Pavia, *Sposalizio di Santa Caterina*
Peschiera, Oratorio della Madonna del Frassino: Quattro pale d'altare.
Roma, Collezione del Barone Lazzaroni: *Madonna col Bambino.*
Venezia, Sant'Ermagora: *Battesimo.*
— Presso il patrizio Stefano Ghisi: *Ritratto di Giuliani, medico veronese.*
— — Sei pezzi dei fregi delle città della Repubblica veneta.
Verona, Santa Maria in Organo: *S. Michele scaccia Lucifero.*
— — *Alcune donne presentano i loro figli a Erode.*
— — *Strage degli Innocenti.*
— — *Pranzo di San Gregorio papa con i poveri.*
— — *La Navicella* (furono dipinti nel 1556-58).
— Santi Nazaro e Celso: Cappella Maggiore: *San Nazaro, partendo da Roma, fa elemosine ai poveri.*
— — *S. Nazaro battezza Celso.*
— — *I Santi Nazaro e Celso vengono gettati in mare.*
— — *I Santi si rifiutano di sacrificare all'idolo.*
— — Altri affreschi con *Storie dei due Santi* e col loro martirio, dipinti nella volta.
— — S. Tommaso: *La Vergine in gloria con i Santi Onofrio e Antonio.*
— — *Sant'Alberto carmelitano e S. Girolamo.*
— S. Polo: Pala d'altare della famiglia Marogni.
— S. Bernardino: L'affresco della *Resurrezione* (in un capitello fuor della chiesa).
— S. Giorgio: *Il Miracolo del pane e del pesce* (firmato: « MDCIV – Paulus Farinatus de Ubertis fecit aetatis suae LXXIX »).
— Chiesa dei Padri Cappuccini: *Deposizione* (in tre scomparti).
— — *La Vergine e il Bambino* (affresco sulla porta).
— Madonna di Campagna: *Natività.*
— Sala del Consiglio: *Vittoria dei Veronesi su Federico Barbarossa.*
— Palazzo Murari a S. Nazaro: Affreschi con satiri e grottesche nelle sale terrene.
— Casa Marogni: Affreschi con figurazioni allegoriche, *Dante e Virgilio e le tre fiere.*
— Casa Quaranta: *Incoronazione di Carlo V* (affresco).
— Casa del medico Fumanello: Alcune *Storie della Sacra Scrittura.*
— Casa dei Conti della Torre: *Ester e Assuero* (affresco).
— Museo di Castelvecchio: *Cristo mostrato al popolo; Ninfe che inseguon pastori.*

FRANCESCO MONTEMEZZANO.

Dice Paolo Caliari, nel suo studio sul Veronese, che Francesco Montemezzano nacque circa il 1540, e morì nel 1600. La notizia non corrisponde a quanto dice il Ridolfi, secondo il quale Francesco morì nel 1600, forse di veleno, in età giovanile; nacque dunque nella seconda metà del '500.

Lavorò molto a Venezia. Non si conoscono notizie della sua vita.

* * *

Il pittore, nella Sala dell'Anticollegio a Palazzo Ducale, colora, pel soffitto, *Venezia in atto di conferir onori e ricompense.* Si assegna a Paolo Veronese, mentre, ad evidenza, vi è affermata la mano del pittore che, nel fregio della stessa sala, dipinge *Mercurio e Pallade, Giove e Pomona, Fortuna e Silenzio*, cioè Francesco Montemezzano, cartaceo, con verdi secchi, stridenti, con lumi che imbiancan le vesti senza schiararle, con tinte lievi, di scarsa lucentezza. Le figure han poco rilievo, e talora sembran ritagliate sul fondo, nella gradazione di viola, di violetto e di rosa, che tutte le avvolge, tra bianchi e gialli freddi, e verdi crudi. Lo scolaro di Paolo s'avvicinerà sempre più al Maestro, come nell'*Apoteosi della Vergine* (fig. 741), a questo medesimo attribuita, nella R. Galleria veneziana.

Le figure sono disposte in tanti cerchi, e, tra cerchio e cerchio, altre più lontane s'aggirano in linee concentriche, formando corone più chiare e trasparenti. Questo roteare, quest'arcuarsi, quest'aggirarsi delle figure in tante zone, dalle più dense alle più chiare, è proprio del Montemezzano, che, nella chiesa di San Niccolò de' Mendicoli, nel soffitto (fig. 742), fece veramente le figure tra i raggi d'una ruota, e *San Niccolò, mentre riceve la mitra da un angiolo*, trasportato in ginocchio dal movimento rotatorio su per il cerchio, tanto che l'angelo non arriva in

Fig. 741 — Venezia, R. Galleria. Montemezzano: *Apoteosi della Vergine.* (Fot. Alinari).

tempo a mettergli in capo la mitra. Ma la grande affollatissima composizione a mulinello, è sorda, cartacea, e vi si nota la disorganizzazione della bellezza cromatica veronesiana per il sovrapporsi di accademismo disegnativo. Il colorito ha perduto

Fig. 742 — Venezia, San Niccolò de' Mendicoli.
Montemezzano: *San Niccolò riceve la mitra da un angelo.*
(Fot. Fiorentini).

tutto il fuoco veneziano, avvicinandosi a un tipo manieristico, che trova rispondenza nel capriccioso e arbitrario barocco dei panni arricciolati.

Questi due quadri inducono a togliere al Veronese, per darlo al Montemezzano, il quadro raffigurante l'*Apoteosi della Battaglia*

Fig. 743 — Venezia, R. Galleria. Montemezzano: *Battaglia di Lepanto.* (Fot. Naya).

Fig. 744 — Verona, Chiesa di S. Giorgio.
Montemezzano: *Noli me tangere.*

di Lepanto nella R. Galleria di Venezia (fig. 743), pur cartaceo, vuoto, rosato, ritagliato sul fondo. Così devonsi assegnare al Montemezzano i due quadri del Museo del Louvre, male attribuiti al Veronese: *Una pia Suora presentata alla Madonna e a Santi; Cristo nella casa di Tabita* (1191 e 1191 bis).

Con l'andar del tempo, mutò maniera, ad esempio nel *Noli me tangere* (fig. 744) della chiesa di San Giorgio in Verona, ove ottenne un effetto decorativo col ricco portale ad archi franti, sormontato da un vaso fiammante, e con cespugli d'alberi in fiore. Il colore ha effetti di maiolica lucente, a tinte chiare, fresche, liete. Con quest'opera, ove trova un suo proprio effetto ornamentale di frontispizio barocco, chiudiamo la breve presentazione di Francesco Montemezzano.[1]

---

[1] Opere di Francesco Montemezzano ricordate dal Dal Pozzo e dallo Zannandreis:

Albaredo, Santa Maria: La pala del coro, raffigurante *La Natività.*
Lonico, San Fermo: *Martirio dei SS. Fermo e Rustico.*
Ronco, Santa Maria: *La Vergine con il Bambino in gloria e i SS. Girolamo e Lucia.*
Roverchiara, San Zeno: *La Presentazione al Tempio.*
Venezia, San Francesco della Vigna: Affreschi nella cappella della Concezione: *San Marco in atto di scrivere, L'Assunzione, La Caduta della manna, Il Sacrificio di Melchisedech* (da altri detto di Michele Parrasio).
— Ospedale dei SS. Giovanni e Paolo: *Storie della Vergine*, con molte figure di Sibille e di Profeti (poi per incuria distrutte).
— S. Giovanni Nuovo: *Crocifissione.*
— Santi Apostoli: *La Pentecoste, S. Pietro in Carcere, La Pietà* (nella sagrestia).
— Santa Maria Nova: *L'Assunta.*
— S. Nicolò: Un tondo nel soffitto con la gloria del Santo, e la decorazione del soffitto, poi rinnovata.
— Monache di San Rocco: *La Vergine Assunta e vari Santi.*
— Palazzo Ducale: Sala dello Scrutinio: *Vittoria dei Veneziani sui Genovesi ad Acri.*
— Anticollegio: *Mercurio e Pallade, Giove e Pomona, Il Silenzio e la Fortuna.*
— Sala del Maggior Consiglio: Un trofeo, dipinto in un mezzo ovato, e il *Martirio del capitano Albano Armario.*
Verona, S. Giorgio: Pala del *Noli me tangere*, che si dice dipinta nel 1580.

PARRASIO MICHELI.

Regesti.

1525 — Nato, secondo l'Handeln, circa il 1525, perchè il Calmo in una sua lettera del 1547 lo dice da pochissimo tempo pittore. Nel suo testamento del 17 aprile 1578, si nomina *Parasio Michieli* del fu Messer Salvador, e si menzionano vari membri della famiglia patrizia Michiel, fra i quali i figli e il nipote di Salvatore Michiel, di cui fu figlio illegittimo. Salvatore apparteneva al ramo dei Michiel di S. Geminiano, e fu, fra il 1547 e il 1573, in Venezia. Riguardo al casato del Parrasio, l'Handeln lo denomina Parrasio *Micheli* perchè così si firma nel dipinto di S. Giuseppe di Castello e nella lettera che egli scrive ad Annibale Bichi: *Parrhasio Micheli*. Apparterrebbe dunque, secondo l'Hadeln, a una famiglia italiana *Micheli*, piuttosto che ad una veneziana *Michiel*.

1550, aprile 1° — In una lettera di Gerolamo Parabosco è lodata una *Lucrezia* del Parrasio, amico del Parabosco: sarebbe la prima opera del maestro a noi pervenuta. L'Hadeln crede poterla identificare con la *Lucrezia* della Collezione Mond.

1552-56 — Lavora per il Palazzo dei Camerlenghi.

1563, ottobre 22 — È invitato a eseguire nella Sala del Collegio in Palazzo Ducale il dipinto raffigurante il *Doge Lorenzo Priuli con un seguito di dieci Senatori* e la *Fortuna e la Verità dinanzi a Venezia*. Ricavò 225 ducati. L'opera doveva essere terminata il novembre 1563, mentre i primi pagamenti sono dal 14 aprile 1569, e l'ultimo del 28 novembre 1569, quando il dipinto era già sul posto. Venne distrutto nell'incendio del 1574.

1563, settembre 25 – 1569, agosto 30 — Sono notizie di pagamenti di pitture che egli eseguisce per la Biblioteca Sansoviniana, oggi non più esistenti. Dalle note d'archivio del 30 luglio 1569, risulta che egli riceve 19 scudi, come resto di pagamento per cinque quadri della libreria. Nella stessa nota di pagamento del 1569, 30 agosto, vengono consegnati al Parrasio « scudi due » d'ordine di Giovanni da Legge, cavaliere Procuratore cassiere della Chiesa, in conto della somma per « due quadri in casa del dito ». Riguardo ai dipinti eseguiti per la Libreria, il Boschini attribuisce al Parrasio una grande composizione mitologico-allegorica; il Ridolfi invece, un dipinto con i ritratti di tre Procuratori.

1569 — Contratto per una pala destinata all'altar maggiore della Chiesa di S. Fidenzio di Megliadino. Il soggetto non è conosciuto. Il compenso era di 80 ducati. Opera non più esistente.

1573 — Firmato e datato il dipinto raffigurante il *Cristo morto con due angeli in gloria ed il pittore stesso in atto di adorazione.* Fu posto su l'altare fatto costruire dal pittore stesso.

1575, agosto 20 — Spiega a Filippo II l'allegoria del quadro da lui eseguito e rimesso all'Imperatore, per la nascita del Principe Don Fernando (Catalogo di *Madrago de los Cuadros* del Museo del Prado, Madrid, 1920).

1578, maggio 19 — È sepolto nella chiesa di S. Giuseppe presso il suo altare. [1]

* * *

Parrasio Micheli fu un superficiale e forzato veronesiano. Nel quadro del Museo del Prado a Madrid: *Cristo morto adorato da San Pio V* (fig. 745), tutto è tirato a fatica, viscido, duro, come

---

[1] Bibliografia: Ridolfi (C.), *Le Meraviglie, ecc.*, con aggiunte dell'Hadeln, vol. I, 1914 vol. II, 1924; Boschini, *R. Miniere, ecc.*, 1674, S. Marco, p. 67 e seg.; Moschini, *Guida di Venezia*, 1815, II, pag. 603 e seg.; Lorenzi (G. B.), *Monumenti per servire alla Storia di Pal. Ducale*, Venezia, 1869, n. 680; Detlev Freiherrn (Hadeln von), *Parrasio Micheli*, in *Jahrbuch Preuss. Kunstsamml*, XXXIII, pag, 149 e segg.; Id., *Jahrbuch Preuss. Kunstsamm.* XXXII, pag. 41 e 53; Id., *Ital. Forschungen, ecc.*, IV, pag. 111.

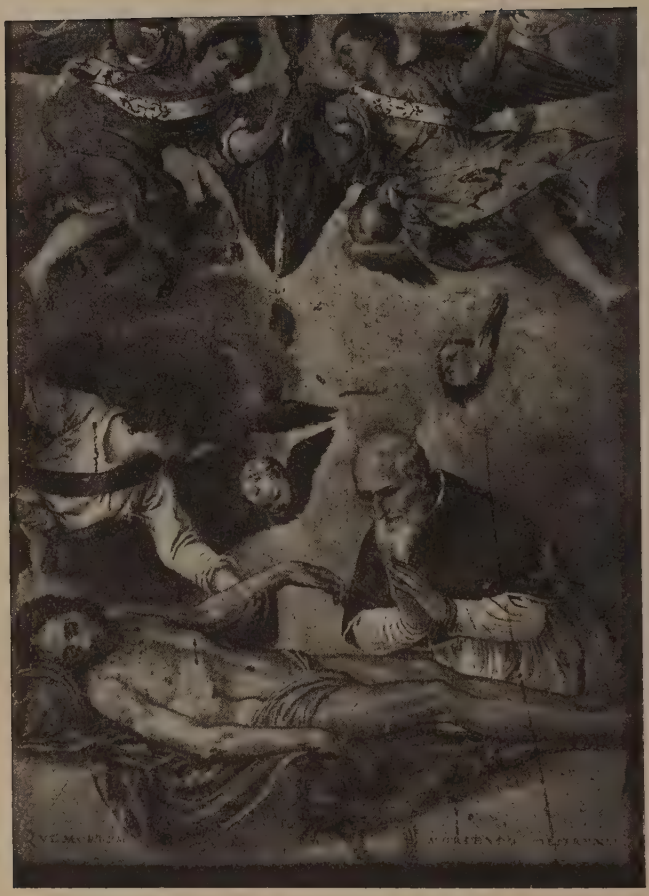


Fig. 745 — Madrid, Museo del Prado.
Parrasio Micheli: *Cristo morto, adorato da San Pio V.*

tagliato nel cartone, con luci che escono stridule dal fondo opaco, con ombre sorde nelle pieghe strizzate, nei grovigli dei drappi a cartoccio.

I colori, tratti dalla tavolozza di Paolo, sono illuminati come da luce bengalica: l'azzurro con luci fosforiche, il giallo con ombre sanguigne, il bianco azzurreggiante nell'ombra. Il quadro, tra-

Fig. 746 — Madrid, Museo del Prado.
Parrasio Micheli: *Allegoria per la nascita del Principe Don Fernando.*
(Fot. Anderson).

sformazione libera della leggenda della Messa di San Gregorio, è firmato dall'artista, che vi appose l'iscrizione: QUI MORTEM NOSTRAM MORIENDO DESTRUXIT, e lo ripetè, sostituendo a Pio V se stesso, in San Giuseppe di Venezia, nel proprio altare.

Firmò anche un altro quadro del Prado, l'*Allegoria per la nascita del Principe Don Fernando*, figlio di Filippo II e di Anna d'Austria, allegoria che Parrasio Micheli spiegò all'Imperatore inviandogli il dipinto eseguito a Venezia il 20 agosto 1575 (fig. 746).

Fig. 747 — Roma, Galleria Colonna. Parrasio Micheli: *Suonatrice e amorino.* (Fot. Anderson).

È un gran frontispizio a colori, un gran logogrifo emblematico, ove tutte le figure, lucenti, vestite di verdi fosforici, sembrano illuminate dentro e fuori.

Il Parrasio, con la *Lucrezia* di Casa Mond, e con le *Suonatrici di liuto* della Galleria Colonna (fig. 747), determina un suo tipo muliebre rotondo, grassoccio, che si ripete nel *Concerto* della Casa

Fig. 748 — Londra, Casa d'Arte Bellesi.
Parrasio Micheli: *Concerto di donna e di fauni.*

d'Arte Bellesi a Londra (fig. 748) e trova i suoi prototipi nella *Giovane signora* della Galleria di Stuttgart (fig. 749) e nella *Dama*, assegnata a Paris Bordone, di Palazzo Rosso a Genova (fig. 750). Il tipo muliebre si fa mascolino nel *San Lorenzo* della Galleria di Venezia (fig. 751). Ma il Parrasio riman sempre esteriore, e le forme, da lui tratte da Paolo Veronese, sono indurite, lisciate, tirate talora come su lavagna. La derivazione da Paolo si ferma alla superficie, non arriva mai alla profondità trasparente delle

Fig. 749 — Stuttgart, Galleria.
Parrasio Micheli: *Ritratto di giovane Signora.*

Fig. 750 — Genova, Palazzo Rosso. Parrasio Micheli: *Ritratto di Dama.*
(Fot. Alinari).

Fig. 751 — Vicenza, San Lorenzo. Parrasio Micheli: *San Lorenzo*.
(Fot. Alinari).

forme, nè alla loro levità per via di un impasto di luce. Nonostante gli effetti bengalici dei colori, e la loro intensità, tutto rimane senza penetrazione luminosa. I particolari sono studiati con finezza miniaturistica, sottilmente, ma tutto quel particolareggiare vien sempre più a sminuir l'effetto degli esempi del Maestro solenne. [1]

---

[1] Opere di Michele Parrasio ricordate dal Ridolfi:

Venezia, S. Giuseppe: *La Pietà* (ne trasse l'invenzione da un disegno di Paolo).
— Libreria: Un quadro con tre ritratti dei *Procuratori di S. Marco.*
— Presso il Senatore Domenico Ruzino: Alcuni dipinti.

PONCHINO, DETTO BOZZATO DA CASTELFRANCO.

Regesti.

Fu chiamato dal Ridolfi: « Un monsignor detto Bazzaneo ». Il Vasari (VI, pag. 594 e seg.), lo chiama « Brazzacco ». L'Aretino (*Lettere*, III, c. 328) lo chiama « Bazzacco », in una lettera del gennaio 1546 ad Enea Vico. Prima del 1546 è a Roma, dove vive molti anni presso il Vasari.

1551, luglio 21 — Contratto con i preposti di S. Liberale a Castelfranco per terminare un dipinto, non ancor finito, raffigurante *Cristo al Limbo*, per l'altar maggiore della chiesa.

1553-54 — Con Paolo e con lo Zelotti lavora nelle sale del Consiglio dei Dieci.

1558 — Tra luglio e settembre è nuovamente a Roma per un dipinto allogatogli dal Papa.

1570 — Muore, si crede, a 70 anni, ma non si ha la prova in alcun documento,[1] che egli abbia raggiunto quell'età.

* * *

Di questo meschino pittore, compagno al Veronese nella dipintura delle Sale del Consiglio dei Dieci a Palazzo Ducale in Venezia (1553-54), possiam dire soltanto che nel *Nettuno sul carro tirato da cavalli marini* (fig. 752), come nel *Mercurio che parla alla Pace* (fig. 753), si riconosce il Veneto guasto dalle forme

---

[1] Bibliografia: Vasari, VI, pag. 594 e seg.; Aretino (P.), *Lettere*, vol. III, c. 328; Bertolotti, *Artisti veneti in Roma;* Ridolfi (C.), *Le Meraviglie dell'Arte*, – herausgegeben von Detlev Freiherrn von Hadeln, I, Berlino, 1914.

Fig. 752 — Venezia, Palazzo Ducale.
Ponchino: *Nettuno sopra il carro.*
(Fot. Naya).

Fig. 753 — Venezia, Palazzo Ducale.
Ponchino: *Mercurio parla alla Pace.*
(Fot. Naya).

romane. Venuto dalla patria di Giorgione a Roma, restò disorientato, e credette che l'arte dovesse render gonfiezza di muscoli, forme atletiche, turgide, grandiose, giganti. Si fissa nel *Mercurio* della scuola di Raffaello alla *Farnesina*, e lo ricorda nella Sala dei Dieci, trasformando il petaso dell'araldo degli dei in un berrettino con alucce, dimenticando i talari con ali affisse ai lati presso la noce del piede, e le loro correggiole, mutando la clamide annodata a una spalla e in preda al vento del messo di Zeusi in una specie di gerla legata a una bandoliera. La classicità della rappresentazione vien meno, in quella figura tutta polpe, tumida, gonfia, con i capelli a riccioletti. Anche la poderosa *Pace* può ricordare in qualche modo le donne allegoriche della Sala di Costantino in Vaticano, ma è divenuta di stucco, tutta convenzione, con quell'aggirarsi delle costole a cordoni delle pieghe, e quel tirato a lustro. Non si capisce come tenga nella destra sollevata il ramo d'ulivo la dea della pace, e forse lo lascia cadere per prender da Mercurio il complicato caduceo, altro suo simbolo.

Nell'ovato di *Nettuno sulla biga*, continua il veneto pittore a falsar l'antico, dando a Nettuno un tridentello, ben diverso dall'arma del dio che spezzava le rupi, e una specie di bucina, più propria ai tritoni, che, secondo gli ordini del nume, la suonavano per ricondurre la calma nel mare.

Il Vasari, presso cui il Ponchino stette a Roma, non corresse le male interpretazioni, snebbiando la testa del Veneto, che nell'Urbe confuse soggetti e forme di rappresentazione, e tutto trasportò nelle sue vesciche. Più ligi al Vasari, cui sono attribuiti, son due quadri allegorici del Ponchino, nei quali si rispecchia l'educazione da quel manierista, tanto nella posa architettonica della figura col giogo (fig. 754), quanto nel michelangiolesco nudo del prigioniere (fig. 755). Anche la figura allegorica del secondo quadro, nella caratteristica posa vasariana, che il Ponchino traduce con visibile sforzo, si rivela opera del tempo anteriore alla collaborazione col Veronese. Appena l'ombra trasparente sul volto sollevato della *virago* può far trapelare una prima

Fig. 754 — Venezia, Galleria Giovanelli. Ponchino: Allegoria.
(Fot. Fiorentini).

Fig. 755 — Venezia, Galleria Giovanelli. Ponchino: Allegoria.
(Fot. Fiorentini).

visione delle cose di Paolo, in questa pittura che ha già del Ponchino lo stile sgangherato, mentre l'altra allegoria è un'eccezione in tutta l'opera del piccolo maestro per l'equilibrio ottenuto come su bilance. Convien quindi pensare che egli, tornato da Roma e dallo studio del Vasari, cui aveva sacrificato i suoi principî veneti, e volendo accostarsi a Paolo e allo Zelotti, dei quali divenne collaboratore, si confuse, si smarrì; perdette ogni valore nella contaminazione delle forme romane con le veronesiane.[1]

---

[1] Opere di Giambattista Ponchino, detto Bozzato, ricordate dal Federici:

Castelfranco, S. Liberale: *La Discesa al Limbo* (1551).
— Famiglia Ricati: *Autoritratto dell'artista.*
— Casa Piacentini: Affreschi in due facciate, con fregi, festoni e chiaroscuri, e quattro favole tra le finestre, in una delle quali *Il Giudizio di Paride.*
— Monte di Pietà: Affreschi sulla facciata.
Pieve, Cà Soranzo: Dipinti eseguiti insieme a Benedetto Caliari.
Tiene, Palazzo Porto: Pitture in una gran sala.
Venezia, Sala del Consiglio dei Dieci: *Nettuno col tridente.*
— — *Mercurio e la Pace.*

DOMENICO RICCIO, DETTO IL BRUSASORCI E FELICE, SUO FIGLIO.

Regesti.

1492 — Il Ridolfi lo dice morto nel 1567, in età di 73 anni, quindi nato nel 1492. La famiglia Brusasorci era sicuramente già stabile a Verona, nel 1492. Alcuni scrittori, fra cui Saverio Francesco Quadrio, dicono il pittore nato a Chiavenna, dalla famiglia Ricci Brusasorci, e poi giovinetto passato a Verona. Il Vasari (VII, pag. 366), lo chiama *del Riccio;* l'Hadeln non crede attribuibile al pittore questo nome. In altra parte (V, pag. 379), il Vasari lo designa come *Domenico Brusciasorzi*. Il Palladio (*Architettura*, ediz. 1642, pag. 6), nomina il pittore *Domenico Rizzo*.

1529 — Dalle anagrafi della chiesa di S. Stefano, risulta che Domenico, figlio di *Augustinus pintor*, aveva 13 anni.

1543 — Per la prima volta è chiamato *Brusasorzi* negli Atti dell'Accademia Filarmonica, di cui fu il fondatore nello stesso anno e nel 1544 il Presidente; nel 1553 era ancora socio.

1551 — A Trento, decora di pitture la Casa Garavaglia in via S. Marco.

1551-52 — Eseguisce una pala d'altare raffigurante *Santa Margherita* per il Duomo di Mantova, per ordine del Cardinale Ercole Gonzaga, in concorrenza con Paolo Veronese, col Farinati e Battista del Moro. I dipinti nella primavera del 1552 erano finiti.

1556 — Il Cardinale Agostino Valerio ordina al Brusasorci di decorare il Salone sinodale del Palazzo vescovile. Egli raffigurò *S. Pietro e 108 Cardinali di Verona*, da S. Euprepio al Cardinale Agostino Valerio. Nel Palazzo Ridolfi da Lisca, a

Verona, eseguì l'affresco raffigurante la *Cavalcata di Carlo V e Clemente VII* in occasione dell'incoronazione di Carlo V a Bologna (1530). Secondo il Gerola, l'affresco sarebbe derivato da una xilografia di Nicola Hogenberg di Monaco, composta prima del 1536, anno di morte del poeta Giovanni Secondo, che aveva fatto due epigrammi sulla *Cavalcata* eseguita dall'Hogenberg. L'affresco deve essere stato compiuto dopo il 1550, perchè non è ricordato nella prima edizione del Vasari, che pur fu a Verona nel 1542. Egli ne parla nell'edizione del 1568.

Palazzo Fiorio della Seta: Decorazione della facciata con scene mitologiche. I resti degli affreschi sono ora alla Gran Guardia.

1566 — Data della pala per l'altar maggiore della chiesa di San Lorenzo in Verona: *Vergine col putto e i SS. Lorenzo, Giovanbattista e Martino*, ancora sul posto. [1]

1540 — Nasce in Verona Felice Brusasorci, figlio di Domenico; l'anagrafe del 1545 lo dice di sei anni; quella del 1555 di quindici; quella del 1557 di diciassette; quella del 1603 di sessanta.

1565 — Felice è registrato fra gli abitanti di Verona.

1567 — Prima di quest'anno deve porsi l'andata in Toscana di Felice, poichè ne parla il Vasari, e poichè le notizie delle *Vite* giungono appunto a quell'anno. Ma siccome il Ridolfi dice che l'artista andò a Firenze dopo la morte di Domenico, e questa avvenne proprio nel 1567, dobbiamo ritenere, o che sia errata la notizia del Ridolfi, oppure che l'artista fu due volte a Firenze.

---

[1] Bibliografia: Vasari-Milanesi, *Vite*, V, pag. 379, VI, pag. 366 e seg., e 488; Ridolfi (C.) *Le Meraviglie, ecc.*, con aggiunte dell'Hadeln, vol. I, 1914, vol. II, 1924; Dal Pozzo, *Le Vite dei pittori, ecc., veronesi*, 1718, pag. 60, 72, 75; Vendramin-Mosca, *Descrizione di Vicenza*, 1779 I, pag. 82, II, pag. 54, 104; Bevilacqua-Lazire, (J.), *Notizie inedite di artisti veronesi*, in giornale *L'Adige* di Verona, 1814; Caliari (Paolo), *Paolo Veronese*, pag. 17; Persico (G. B.), *Descrizione di Verona*, 1820; Zannandreis (D.), *Le Vite dei pittori, ecc., veronesi* (ediz. Biadego), pag. 107, 145-148; Ricci (L.), Gerola (G.), *L'affresco di Domenico Riccio detto il Brusasorci nel Palazzo da Lisca (già Ridolfi) a Verona*, Trento, 1901; Da Re (G.), *Notizie sui Brusasorci*, in *Madonna Verona*, pag. 1 e segg.; Thieme, *Allgemeines Künstler Lexikon für bild. Kunst.*

1595 — Il Consiglio di Verona delibera il soggetto del quadro della *Vittoria dei Veronesi* a Desenzano.

1595, giugno 15 — Il Consiglio delibera l'esecuzione dell'allegoria in onore di Giovanni Cornaro.

1598 o 99 — Circa questi anni Felice dipinse il ritratto del conte Giordano Serego, che in una lettera del 1605 dice di aver eseguito « 5 over 6 anni sono ».

1603, agosto 25 — Fabricio Ridolfi gli commette una pala per la chiesa di Santo Apostolo, a cui l'artista non diede principio.

1604, ottobre 1° — Felice Brusasorci stima un modello fatto da Domenico Curtoni per la Fabbrica dell'Accademia Filarmonica.

1605, marzo 4 — Morte di Felice, che il Ridolfi dice avvelenato dalla moglie infedele; nei documenti però non è traccia di questo fatto.[2]

* * *

Domenico Riccio, detto il Brusasorci, fu seguace dei Caroto, ma nel 1551-1552, lavorando, in concorrenza di Paolo Veronese, del Farinati e di Battista del Moro, una pala d'altare per il Duomo mantovano, s'accostò al genio, che apriva nuova via alla pittura. Certamente mutò alquanto la sua maniera, e, può dirsi, riverberò la luce del suo grande conterraneo. Già avanti negli anni, Domenico Riccio sentì la riforma pittorica di lui, e, nella pala d'altare a San Lorenzo (fig. 756), coi *Santi Lorenzo, Giambattista e Agostino*, la dalmatica vellutata del Santo Diacono e i

---

[2] Bibliografia su Felice Brusasorci: Vasari, *Vite*; Ridolfi (C.), *Le Meraviglie dell'arte*; Dal Pozzo (B.), *Le Vite de' pittori veronesi*, 1718; Vendramini Mosca, *Descrizione di Vicenza*, 1779 Bevilacqua Lazise (J.), *Notizie inedite di artisti veronesi*, in giornale *L'Adige*, Verona, 1814; Gaye, *Carteggio inedito di artisti*, Firenze, 1840; Bernasconi (C.), *Pittura veronese*, 1864; Zannandreis (D.), *Le Vite de' pittori, ecc., veronesi*, 1891; Biadego (G.), in *Misc. della R. Deputazione veneta di Storia Patria*, XII, 1890; Simeoni (L.), *Verona*, 1909; Da Re (G.), *Notizie su Brusasorci*, in *Madonna Verona*, 1910.

Fig. 756 — Verona, San Lorenzo. Domenico Brusasorci: *La Madonna in gloria e i SS. Lorenzo, Giambattista e Agostino.*

Fig. 757 — Verona, S. Eufemia.
Domenico Brusasorci: *Madonna, quattro Santi e coniugi committenti.*

paramenti d'Agostino son sfiorati dalla luce del Veronese. Confrontata questa pala d'altare con l'altra in Sant'Eufemia di Verona (fig. 757), raffigurante *Maria e il Bambino in gloria*, i

Fig. 758 — Verona, S. Pietro Martire. Domenico Brusasorci: *Madonna e Santi.* (Fot. Anderson).

SS. Agostino, Rocco, Sebastiano e Monica, e le teste dei due divoti committenti, si può vedere come il forte pittore, a San Lorenzo nella pala posteriore a questa di Sant'Eufemia, si sia arreso

Fig. 759 — Verona, S. Fermo. Domenico Brusasorci: *Crocefisso*.
(Fot. Lotze-Anderson).

alquanto al colore di Paolo. A Sant'Eufemia, la tradizione indigena, cui s'aggiunge alcunchè del Rosso fiorentino, intaglia, incide le forme di Domenico. E ancor più che a San Lorenzo, Paolo è ricordato nell'ancona di *S. Pietro Martire* (fig. 758), tanto nelle proporzioni allungate della Vergine, quanto nella ricerca d'un effetto decorativo con l'intreccio studiato del gruppo divino, e

Fig. 760 — Bergamo, Collezione Frizzoni.
Domenico Brusasorci: *Ritratto di Prelato.*
(Per cortesia dell'ing. Frizzoni).

nel cader fluido del panneggio. Rinuncia alla robustezza, alle ombre forti sul cielo chiaro, ai movimenti divincolati delle figure, che sono le sue caratteristiche personali, nel periodo dell'ancona di Sant'Eufemia, dove appena può vedersi un accenno al Veronese nel committente, rugoso di mani e di volto, rigido per la tensione della preghiera, tutto schiarato da lumi d'argento. Nella disposizione stessa dei santi, concorrenti da destra e da sinistra ad

angolo, potrebbe notarsi qualcosa di Paolo, tra i ricordi savoldiani nel San Rocco, toscani nella Madonna. Anche nel *Crocefisso* di San Fermo (fig. 759), il leonino pittore veste i propri panni,

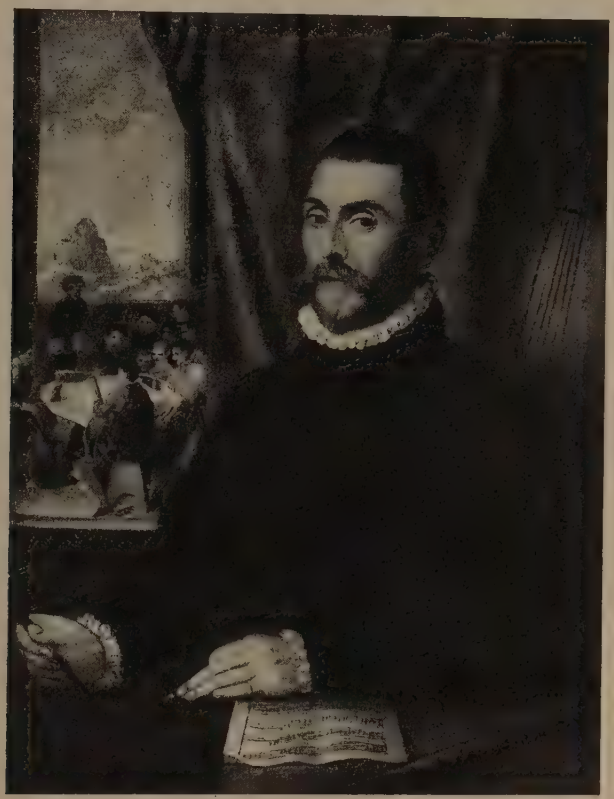


Fig. 761 — Verona, Museo di Castelvecchio.
Domenico Brusasorci: *Ritratto di un Capo musico.*
(Per cortesia della Direzione del Museo).

innalzando Cristo sul cielo d'uragano, sulle atre nubi che piombano sopra Gerusalemme, e presso la croce, Maria nero vestita. Tutte le altre figure, di Maddalena e di Giovanni, di Adamo e d'Eva, ispirate alla maniera di Giulio Romano, scompaiono davanti l'immagine di dolore che avanza nell'urlo degli elementi

per la morte del Dio. La forte struttura del pittore è indicata nel *Ritratto di Prelato* della Collezione Frizzoni, con occhi fermi, con espressione decisa (fig. 760). Quella gran forza si perde alquanto allorchè egli s'avvicina al Veronese, nell'altro ritratto del Museo di Castelvecchio, nella figura di un *Capo musico* (fig. 761), rosseggiante di carni sul fondo della greve tenda d'un verde che s'indora. Qui è un contrasto tra la forza pesante dei colori del ritratto e il brillar lieto e limpido del sole sulle giacche

Fig. 762 — Verona, Palazzo Ridolfi.
Domenico Brusasorci: Cavalieri. Particolare della *Cavalcata di Carlo V.*

opaline dei suonatori nel fondo, come tra queste e certi rossi di sangue e certi neri di vesti e il fiammeggiar dei volti. A sua volta, la brigata contrasta col paese chiaro, bianco-violetto e cilestre.

Ancora un'impronta veronesiana, tale da ricordarci lo Zelotti, nonostante i prestiti del Brusasorci da incisioni tedesche, è la *Cavalcata di Carlo V* nel Palazzo Ridolfi (figg. 762-765); ma ancor più le pitture dell'Arcivescovado a Verona, ove i ritratti da lui dipinti dei vescovi veronesi son purtroppo guasti dal tempo e dai restauri, ma i paesi sottostanti spiegano tutte le varietà panoramiche degli scenari veronesiani di Villa Barbaro, con più

Fig. 763 — Verona, Palazzo Ridolfi. Domenico Brusasorci: *Papa e Imperatore.* (Fot. Lotze-Anderson).

Fig. 764 — Verona, Palazzo Ridolfi. Domenico Brusasorci: *Portastendardi.* (Fot. Lotze-Anderson).

intenso contrasto d'ombre e luci, ottenuto mediante colori contrapposti di grado, e con una vivacissima visione di macchia nei primi piani. Anche nei cieli, con risalti fortissimi di nubi incandescenti sul fondo turchino, e nei grandi alberi contorti che gli piace ripetere, il temperamento del Brusasorci prende il sopravvento sull'ispirazione veronesiana (fig. 766). Talora, con ra-

Fig. 765 — Verona, Palazzo Ridolfi. Domenico Brusasorci: Particolare della *Cavalcata*. (Fot. Lotze-Anderson).

pidità impressionistica, distribuendo il colore a larghe zone, egli crea angoli di paese, che sembrano scaturiti dallo spirito moderno (fig. 767). Diamo qui un esempio del come egli sappia rendere con mezzi sommari l'aridità del terreno e la freschura delle piante e delle acque, su cui le barchette, segnate da pochi tocchi liberi, sembrano ondeggiare a danza.

Il vecchio pittore, benchè in armi forbito, sentiva l'aria nuova che si diffondeva da Paolo. Egli poteva vantare immagini di forza, come quella dell'armigero, sciabolata da colpi di luce sulla corazza d'argento, in contrasto con le strisce di stoffa rosso sangue, nel *Supplizio di San Lorenzo* in San Giorgio in Braida:

poteva, nella *Madonna* della chiesa di Sant'Elena, anch'essa attribuita a Felice suo figlio, ridonarci una simile figura romantica di cavaliere, con lo stesso contrasto fra il rosso, qui purpureo, e l'acciaio verdegrigio. Ma Giulio Romano o il Parmigianino son dimenticati dall'artista davanti al colore di Paolo; e par di vederlo, vecchio, stendere le braccia al genio dei nuovi tempi.

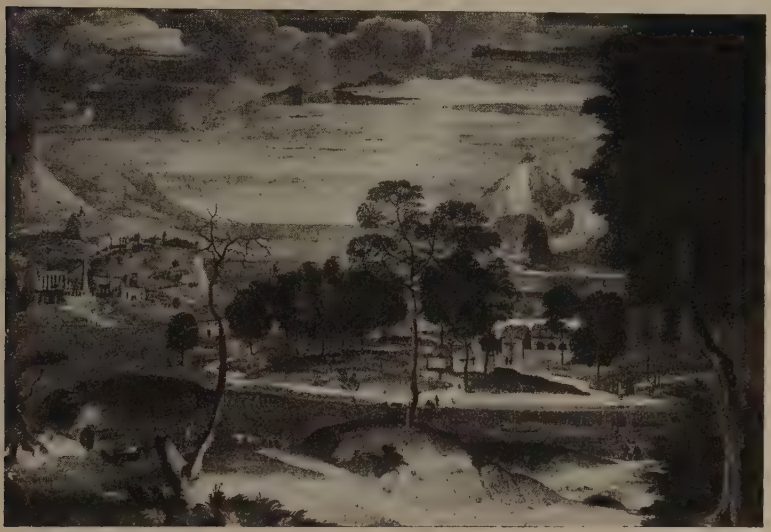


Fig. 766 — Verona, Arcivescovado. Domenico Brusasorci: *Paese.*

Grande distanza separa Domenico dal figlio Felice, erudito nell'arte dal padre, e da Jacopo Ligozzi, il quale a Santa Anastasia, nella Chiesa della Trinità, nei palazzi e nelle ville veronesi, lasciò saggio di sè. Nel colore velato, sfumato, monotono, Felice Brusasorci ben si distingue dal padre amante dei forti contrasti. Tutto roseo, tutto arricciolato, con una tonalità chiara, fredda, cartacea, si presenta nell'ancona di San Giorgio in Braida: *Madonna in gloria* e *i tre Arcangeli nel piano* (fig. 768). Monotono è anche nel *Ritratto virile* del Museo di Castelvecchio a Verona (fig. 769), con veste a righe bianche, nere e oro, carni biondicce, fondo grigio verdognolo. Son queste le caratteristiche, non di

Fig. 767 — Verona, Arcivescovado.
Domenico Brusasorci: *Paese.*

Fig. 768 — Verona, Chiesa di San Giorgio in Braida.
Domenico Brusasorci: *Madonna in gloria e i tre arcangeli.*
(Fot. Alinari).

Domenico cui si attribuisce il ritratto, ma di Felice, che nel complesso è un manierista di poca levatura. A poco a poco par svaporare, come nella pala di Sant'Anastasia; e i colori verone-

Fig. 769 — Verona, Museo di Castelvecchio.
Felice Brusasorci: *Ritratto*.
(Fot. Anderson).

siani, nella *Betsabea* degli Uffizî (fig. 770), nel *Mosè salvato dalle acque* (figg. 771-772) e nei *Bimbi* del Museo di Castelvecchio, che avanzan come conigli verso un destriero studiato dal Parmigianino, si perdono, non si rivedon più nello sfumato, nel rosato delle composizioni.

Si collega a Domenico Brusasorci Orlando Flacco, nato verso il 1530, vantato dal Vasari per la naturalezza dei suoi ritratti. Nel 1561, fece un quadro ora nel Museo di Castelvecchio

Fig. 770 — Firenze, Uffizi. Felice Brusasorci: *Betsabea al bagno.* (Fot. Anderson).

a Verona (1561); dipinse un *Ritratto di Tiziano,* ora nel Museo Nazionale di Stoccolma, segnato: « Orl. Flacco. Veronensis [1], F. ».

---

[1] Opere di Domenico Brusasorci, ricordate dal Ridolfi e Dal Pozzo:

Mantova, Duomo: *Santa Margherita.*
— Chiesa del Castello: *Decollazione del Battista.*
Verona, S. Tommaso: Affresco rappresentante *L'Incredulità di S. Tommaso* (guasto da ritocchi).
— Santa Maria in Organo: *Le nozze di Cana, Resurrezione di Lazzaro* (in una stanza del chiostro).

Fig. 771 — Verona, Museo di Castelvecchio.
Felice Brusasorci: *Mosè salvato dalle acque.*

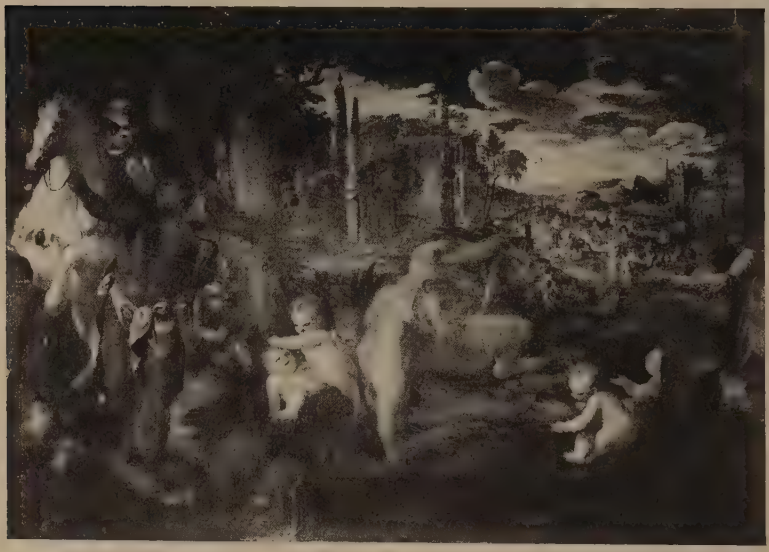


Fig. 772 — Verona, Museo di Castelvecchio.
Felice Brusasorci: *Mosè salvato dalle acque.*

Sussiste pure di O. Flacco un frammento di decorazione esterna in una casa di San Giovanni in Valle a Verona.

Verona, Santo Stefano: *Adorazione de' Magi.*
— Sant'Eufemia: *La Vergine e i Santi Rocco, Agostino, Monica e Sebastiano.*
— Palazzo Fiorio della Seta, poi dei Conti Musari: Affreschi nella facciata verso il fiume, rappresentanti *Le Nozze del Benaco con la ninfa Caride, con molte ninfe, e Imeneo, e figure simboliche;* più in basso un *Combattimento di tritoni,* e nella parte vicina al ponte vari *Ritratti.*
— — Affreschi nella facciata sulla strada; un fregio con *Una guerra di serpi e altri animali;* fra le finestre, *La Storia di Psiche,* e, in due lunghi vani dalle parti, *La Lotta de' Centauri coi Lapiti.*
— — Affreschi in una sala, rappresentanti *Il Trionfo di Pompeo Magno.*
— Palazzo Ridolfi: *La Cavalcata di Clemente VII con Carlo V a Bologna* (affresco).
— Casa Pompei: Affreschi (guasti dal tempo).
— Avvocato Curtone: *L'Adultera.*

Opere di Felice Brusasorci, ricordate dal Ridolfi e dal Dal Pozzo:

Verona, Madonna di Campagna: *La Flagellazione, La Deposizione, Quattro Santi protettori della città* (nelle portelle dell'organo).
— Duomo: *Quattro Santi vescovi di Verona, con angeli che tengono libri e pastorali* (interno delle portelle dell'organo), *Il Transito della Vergine* (esterno delle portelle), *Storie della Sacra Scrittura* (nel pulpito dell'organo).
— Sant'Elena: *La Vergine in gloria, e in basso Sant'Elena, Costantino, e vari Santi.*
— San Giorgio: *I tre Arcangeli* (Pasquale Ottino terminò il dipinto, lasciato interrotto da Felice per la sua morte).
— San Daniele: Pala dell'altar maggiore.
— San Domenico: *Sant'Orsola.*
— San Cristoforo: *Adorazione de' Magi.*
— Santi Apostoli: *Adorazione de' Magi.*
— Sant'Anastasia: *S. Raimondo* (il quadro fu terminato dall'Orbetto, per la morte di Felice).
— — *I Santi Vincenzo Ferreri, Gregorio papa, Girolamo,* e altri (nella sagrestia).
— San Tommaso: Pala dell'altar maggiore.
— Chiesa della Scala: *Sant'Orsola.*
— Sant'Eufemia: Pala d'altare.
— S. Francesco: *S. Francesco riceve le stimmate.*
— Sala del Consiglio: *Vittoria dei Veronesi a Desenzano su quelli del Lago di Garda.*
— Presso i sigg. Muselli: *Leda* (su pietra di paragone).
— Presso il card. Cornaro: Scena allegorica per *Il Battesimo del figlio di Giovanni Cornaro Capitano dei Veronesi* (su pietra di paragone).
— Casa Ridolfi: *Ritrovamento di Mosè.*
— Presso il sig. Sagramoso: *Vulcano che fabbrica le armi per Enea.*
— Presso i sigg. Muselli: *Loth con le figlie, La fuga in Egitto. Ritratto del Conte Alessandro Pompei.*

DAMIANO MAZZA.

Notizie..

Non si hanno notizie certe sulla sua vita. Il Ridolfi lo dice nato a Padova, formato sui modelli di Tiziano, e morto in giovane età. Il Federici vide di lui una pala nella Chiesa di Noale, rappresentante i *SS. Martiri Felice e Fortunato*, e nei registri della chiesa trovò notato, in data 1573: « per contati a m. Damiano Mazza pittore per il quadro di Pittura del nostro altare dei *SS. Felice e Fortunato* fatto di sua mano, L. 440 ». È questa la sola data conosciuta. [1]

* * *

Damiano Mazza si presenta nei *Tre Evangelisti* e nel *San Girolamo* della Galleria di Venezia (figg. 773-774) come un dotato e robusto pittore. San Girolamo con la massiccia testa infocata sul fondo a strie di nuvole bionde, tutta in riflesso di rame, con i lineamenti larghi, le palpebre gravi, è di forza savoldiana. Nel manto rosso, come nella barba spumosa, nei capelli a riflessi madreperlacei, richiama il Veronese.

Ma il Savoldo ancora par che spunti e s'esprima nella robustezza del profilo di San Luca sul fondo cupo dell'ala dell'angelo, ed anche nel San Marco con la mano solcata da turgide vene. Il San Giovanni Evangelista, con manto cangiante dal grigio al rosa, è la figura più veronesiana.

Con questi quadri s'accorda *San Barnaba vescovo in trono*, nella chiesa Emiliana a Venezia, poggiato a un partito di grandi colonne e circondato da folla: composizione a gradi,

---

[1] Bibliografia su Damiano Mazza: Ridolfi (C.), *Le Meraviglie dell'arte;* Federici (F. M. *Memorie trivigiane*, Venezia, 1803: Pietrucci (N.), *Biografia degli artisti padovani*, Padova 1858.

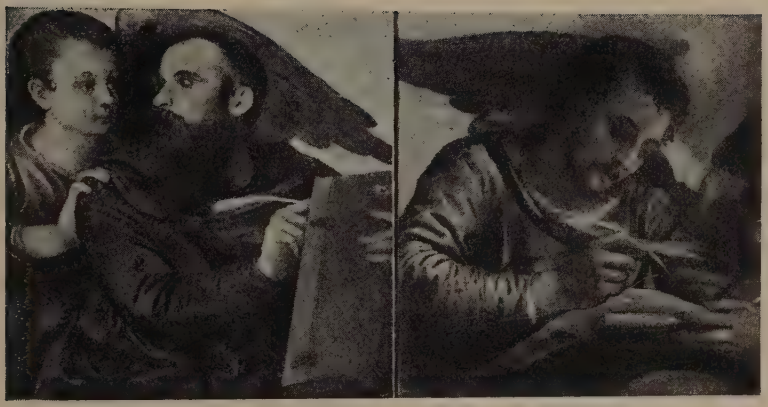


Fig. 773 — Venezia, R. Galleria.
Damiano Mazza: *Gli Evangelisti Luca e Giovanni.*
(Fot. Alinari).

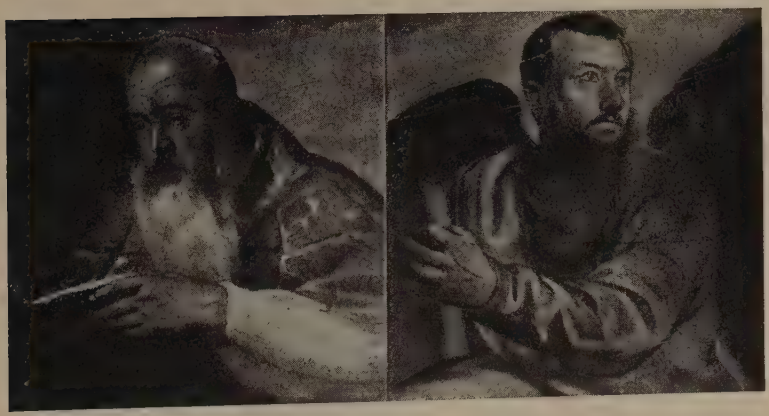


Fig. 774 — Venezia, R. Galleria.
Damiano Mazza: *San Girolamo e l'Evangelista Marco.*
(Fot. Alinari).

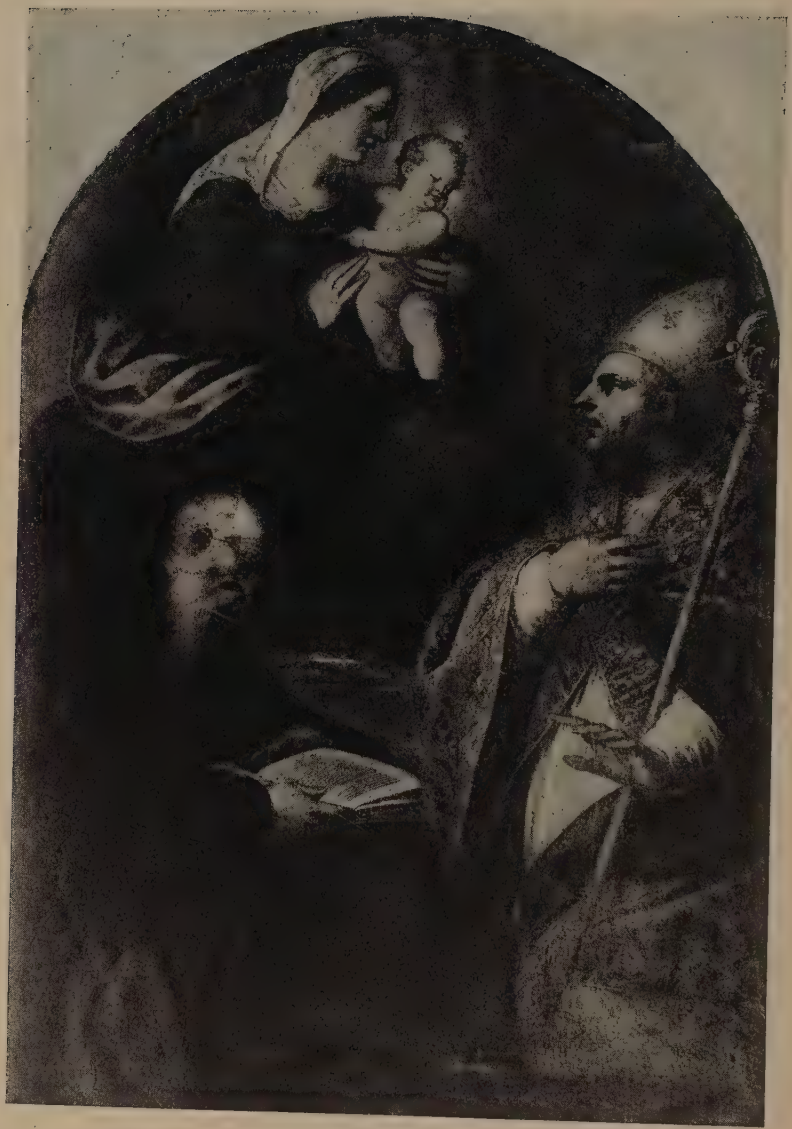


Fig. 775 — Padova, Museo Civico. Damiano Mazza: *Vergine col Bambino e Santi.*

solenne, grandiosa. S'accorda anche col quadro della chiesa di Noale, rappresentante i *Santi Martiri Felice e Fortunato* (1573). Non manca però qualche figura tizianesca, nel quadro di *San Barnaba*, di tonalità bruno accesa, sopra un cielo soffuso di luce calda, soffocata tra le nubi.

Più tardi, Damiano Mazza, come si vede nel quadro del Museo Civico di Padova (fig. 775), si ammollisce, e pur serbando potenza ritrattistica, quale si riconosce nel Santo a sinistra, s'avvicina al Palma Giovane, dimenticando il suo grande modello Paolo Veronese.[1]

---

[1] Opere di Damiano Mazza ricordate dal Ridolfi, dal Federici e dal Pietrucci:

Noale, Chiesa: Pala d'altare con *Il Martirio dei Santi Felice e Fortunato*, dipinta nel 1573.
Padova, Casa Sonica: *Ganimede rapito dall'aquila*, ora perduto.
Venezia, Santi Giovanni e Paolo: *Incoronazione della Vergine*, sull'altar maggiore, *L'Assunta ed angeli*, nel soffitto, poi distrutta dai restauri.
— San Silvestro: *Sant'Elena appoggiata alla Croce, i Santi Silvestro e Costantino.*
— San Giovanni di Rialto: *La Vergine in gloria e i Santi Pietro Paolo e Marco.*
— Santa Maria Maddalena: Pala dell'altar maggiore, raffigurante *La Santa titolare.*
— Chiesa della Misericordia: *Santa Cristina e i Santi Pietro e Paolo.*
— Chiesa dell'Ospedaletto: *Incoronazione della Vergine.*
— Convento dei domenicani alle zattere: *La Cena.*
— Casa Donati: Due quadri mitologici.

PIETRO DE' MARESCALCHI DETTO LO SPADA.

Notizie.

1503 — Sua nascita a Feltre.

1576 — Data apposta all'*Erodiade con la testa di San Giovanni Battista*, nella Galleria di Stato a Dresda: « Petrus. De. Mareschalchis. P. MDLXXVI ».

1583 — Data della morte.[1]

* * *

Anteriore quasi d'una generazione a Paolo, dopo aver seguito Lorenzo Lotto, aprì gli occhi al colore di quel grande, e gli si avvicinò dipingendo, ad esempio, il quadro di *San Lorenzo* nella Collezione Harrach a Vienna (fig. 776). Trasse profitto dall'arte progredita veneziana, e sgranò il colore alla bassanesca e alla tizianesca, segnando le architetture palladiane del fondo con rapidità d'abbozzo, facendo nel culmine d'un timpano una statua in pochi tratti sommari, e dentro la nicchia l'altra con la calligrafia d'un parmigianinesco Schiavone. I suoi bianchi punteggiano, strisciano, lumeggiano, s'aggrumano, con una libertà, una prontezza rara; figure e cose sono avvolte da una calda atmosfera.[2]

---

[1] Bibliografia: Vecellio (Antonio), *I Pittori Feltrini*, 1898; Fogolari (Gino), *Il Museo di Feltre*, in *Le tre Venezie*, gennaio 1929, anno V, n. 1.

[2] Catalogo di pitture del Marescalchi:
Bassano, Museo: *Madonna.*
Dresda, Galleria di Stato, n. 284: *Erodiade con la testa del Battista.*
Feltre, Duomo: La pala di *Sant'Anna.*
— Santa Maria degli Angeli: Paia dell'altar maggiore con *La Vergine in gloria.*
— Museo: *Santa Famiglia.*
— — *Ritratto di Vecchio Feltrino centenario.*
Villabruna, Chiesa parrocchiale: *San Pietro in carcere.*
Vienna, Galleria Harrach: *San Lorenzo.*
— Collezione Castiglioni (venduta ad Amsterdam): *Ritratto di pittore.*

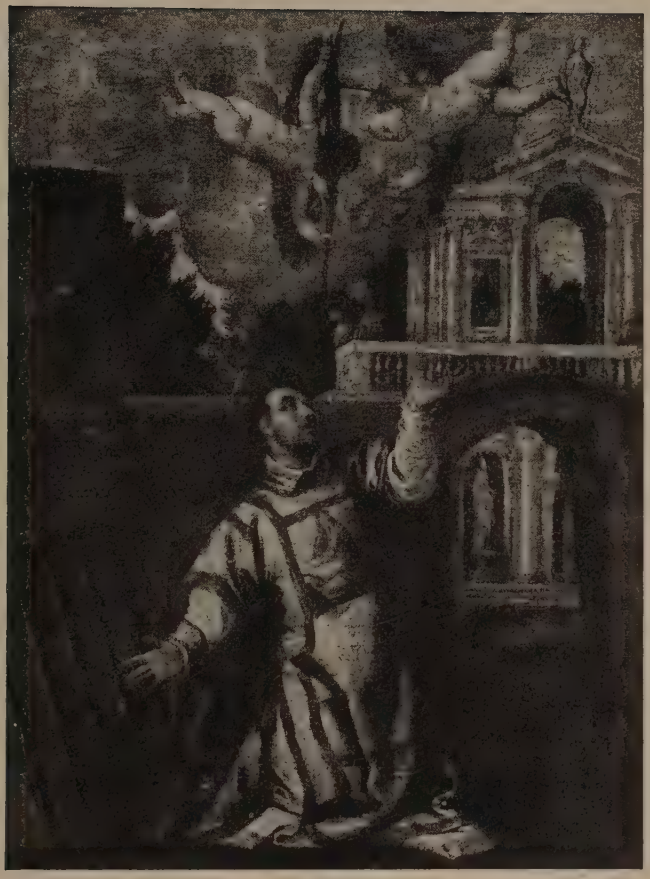


Fig. 776 — Vienna, Collezione Harrach.
Pietro de' Marescalchi: *San Lorenzo.*
(Fot. Wolfrum).

ANSELMO CANERIO

Notizie.

Anselmo nacque circa il 1522 da Mattia Canera, in Verona. Abbiamo notizie di lui negli estimi di Verona fino al 1583. Nel 1563 dipingeva la pala, ora nella Pinacoteca. [1]

* * *

Le forme di Paolo Veronese si disfanno volgarmente nell'arte di Anselmo Canerio. Nella Sala del Mastio in Castelvecchio a Verona, è una *Santa Martire* sopra una riva, come sopra un zatterone in mare, in uno scenario decorativo a zig-zag d'acque e di rive, sotto un cielo a nubi strappate. Le sue forme sono di stucco, la testa rotonda, liscia, di maniera, la veste di rosa stinto e il manto giallo cedrino. Peggio ancora s'incontra il manierista veronesiano nello stesso Museo di Castelvecchio, ove sono le larghe pitture di Felice Brusasorci e di Paolo Farinati, in un *Giudizio di Salomone* con figure di virago scalmanate, pesanti mille cubiti, e spauracchi di sicari e di vecchioni giudaici. Pare che il Canerio abbia mutato la scena drammatica in una clamorosa di carnevale. [2]

---

[1] Bibliografia di Anselmo Canerio: Vasari (G.), *Vite* (nella *Vita di Fra Giocondo e di Liberale da Verona*); Dal Pozzo (B.), *Le Vite dei pittori veronesi*, pag. 27, 1718; Lauceni (E.) *Ricreazione pittorica*, Verona, 1720; Zagata (P.), *Cronica di Verona*, 1749; Orlandi, *Abecedario pittorico*, 1753; Cicogna, *Iscrizioni veneziane*, 1824; Da Persico (G. B.), *Descrizione di Verona*, 1820; Bernasconi (C.), *Pittura veronese*, 1864; Zannandreis (D.), *Le Vite de' pittori veronesi*, 1891; Simeoni (L.), *Verona*, 1910; Belviglieri (C.), *Chiese di Verona*; Trecca (G.) in *Atti dell'Acc. di Agricoltura, ecc.*, serie IV, vol. XI, 1910; Trecca (G.), *Catalogo della Pinacoteca Comunale di Verona*, 1912.

[2] Di Anselmo Canerio è a Verona, nella Pinacoteca, il n. 474: *La Presentazione al Tempio*, che reca la scritta: « Io suor Casandra S. Bonifacia lascio — questo quadro da tenerse sepre nel luogo — terraneo della rda madre abadessa di S. Michele in Campagna ».

Il Dal Pozzo ricorda l'ancona dello *Spirito Santo*, in S. Nazaro, di cui ora non resta che un frammento raffigurante *L'Eterno Padre*. Lo stesso Dal Pozzo ricorda una *Storia di Mosè*, in Casa Ridolfi, e un *Portacroce* in Casa Tacchetti.

Il Bernasconi, oltre le opere ricordate dal Dal Pozzo, ricorda un fregio nella Casa dei Conti Murari, e una *Circoncisione* in San Zeno in Monte, con la scritta: « Anselmus Canerius Veron. facebat MDLXVI », poi perduta.

EREDI DI PAOLO: BENEDETTO, FRATELLO CARLETTO E GABRIELE, FIGLI ALVISE DEL FRISO, NIPOTE

BENEDETTO CALIARI.

Regesti.

N. 1538 – M. 27 maggio 1598 — (Come dal testamento, confrontando il Biadego, in *Atti del R. Istituto Veneto*, serie VII, 1, pag. 99 e segg., a pag. 100, da un'anagrafe del 1541, 6 aprile, della contrada di San Paolo a Verona, si ricava che Benedetto aveva 4 anni: nel suo testamento, presentato l'11 gennaio 1591 (1592), il pittore dice che lavorò con il fratello per 40 anni; quindi nel 1551 circa dovette entrare nello studio di Paolo.

1556 — Aiuta il fratello nella decorazione del soffitto di San Sebastiano.

1577 — *Nascita della Vergine*, per la Scuola dei Mercanti a Venezia. Ritornata dopo la guerra da Vienna a Venezia, ora nei Depositi delle R. Gallerie.

1589, settembre 20 — Ricevuta per 25 ducati, quale primo pagamento per una *Conversione di San Paolo* in Santa Giustina di Padova.

1591, gennaio 11 1591 (1592) — Testamento.

1598, maggio 1° — Ultimo testamento, con un codicillo del 24 maggio. Il testamento fu aperto il 27 maggio, presente cadavere.[1]

---

[1] Bibliografia: Pini-Milanesi, *Scrittura di artisti italiani*, III; Biadego, *Atti del R. Istituto Veneto*, Serie VII; T. X, pag. 99, seg.; Boschini, *Ricche Miniere*, Cannaregio, pag. 37; Cicogna, *Iscrizioni veneziane*, IV, pag. 197; Ridolfi (C.), *Le Meraviglie dell'arte*, in *Herausgegeben von Detlev Freiherrn von Handeln*, I, Berlino, 1914; Thieme Becker, *Allgem. Lexikon del bild. Kunst;* Zannandreis (Diego), *Le Vite dei pittori*, Verona, 1891.

* * *

Benedetto, fratello minore di Paolo, aiutò il grande Veronese nella decorazione del soffitto di San Sebastiano, e nel 1577 lavorò solo, dipingendo, per la Scuola dei Mercanti a Venezia, la *Natività della Vergine*, ora in deposito presso la Galleria di questa città (figg. 777-778). Il quadro ci mostra come egli, adunando gli elementi di Paolo, li disponga a fatica, incapace di scorciar figure, d'indicarne il movimento. Sembra che ognuna stia in un'azione preparata, e sia fissa, per sospensione di vita, nella positura voluta, nell'atteggiamento designato. Tale fissità di

Fig. 777 — Venezia, R. Galleria. Benedetto Caliari: *Natività della Vergine.* (Fot. Alinari).

movimenti infonde pesantezza alle figure, come allo scenario architettonico con macchinose cornici; ed ecco l'arcangelo Gabriele piombar dall'alto a capofitto; e le teste di cherubi pendere come infilzate cipolle. Anche i tessuti partecipano a questa rigidezza greve, nelle pieghe cincischiate, solcate da ombre opache, illuminate da bianchi di gesso; sono di grossa pasta, ben lontani dal raso sottile di Paolo.

Si rivedono questi tessuti grossolani nella *Sacra Famiglia con Santa Caterina* del Museo di Bruxelles (fig. 779), nel *Mosè salvato dalle acque* della Galleria degli Uffizi, (fig. 780) ove son figure che soffron di torcicollo; nel *Cristo risorto* di San Francesco della Vigna (fig. 781), sgangherata traduzione di esemplari

Fig. 778 — Venezia, R. Galleria.
Benedetto Caliari: Particolare del quadro suddetto.
(Fot. Alinari).

Fig. 779 — Bruxelles, Galleria Nazionale.
Benedetto Caliari: *Santa Famiglia con le Sante Teresa e Caterina.*
(Fot. Hanfstaengl).

paoleschi, ove il Redentore giuoca all'altalena con lo stendardo: nella *Sacra Famiglia* della Galleria di Dresda (fig. 782), con forme sempre più grosse e materiali, con ombre sempre più fosche. Meglio alquanto, per la sfaldatura veronesiana del tocco si presenta nella *Sacra Conversazione* della Galleria Liechtenstein a Vienna (fig. 783), ove Santa Caterina, sotto il coltrone bianco argento, si sdilinquisce in dichiarazioni al Bambino; e nella pala con la *Madonna in gloria e Santi* della Galleria degli

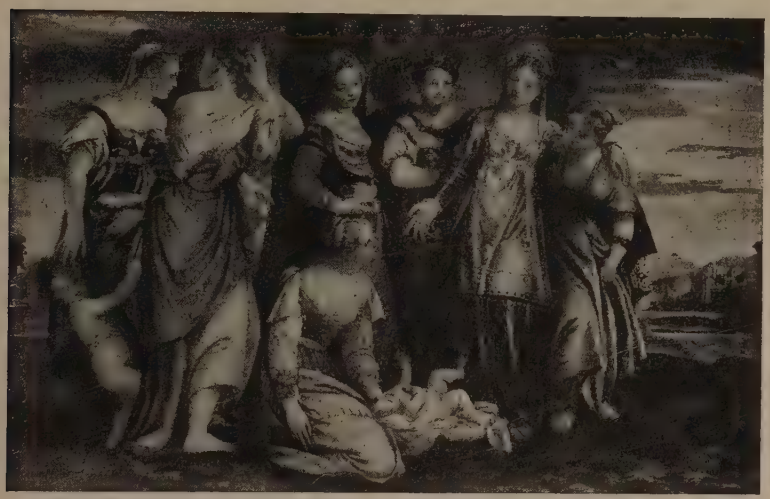


Fig. 780 — Firenze, Uffizi. Benedetto Caliari: *Mosè salvato dalle acque.*

Uffizi, attribuita a Carletto (fig. 784), ove si rivedono la pesante ombreggiatura dei volti e l'angiolo che sta per cadere tutto scontorto dall'alto.

Benedetto si provò anche in una gran *Cena*, attribuita a Paolo, nella Galleria di Brera a Milano (fig. 785): centone di motivi ricavati dal fratello, con squadro grandioso, le consuete grosse imbottiture di panni, lo scenario greve, la meccanica distribuzione degli elementi della scena in simmetria.

Altro grande centone di Benedetto è l'enorme trittico della Galleria di Brera, attribuito a Paolo (fig. 786). Può sorprendersi

Fig. 781 — Venezia, S. Francesco della Vigna.
Benedetto Caliari: *Resurrezione*.
(Fot. Anderson).

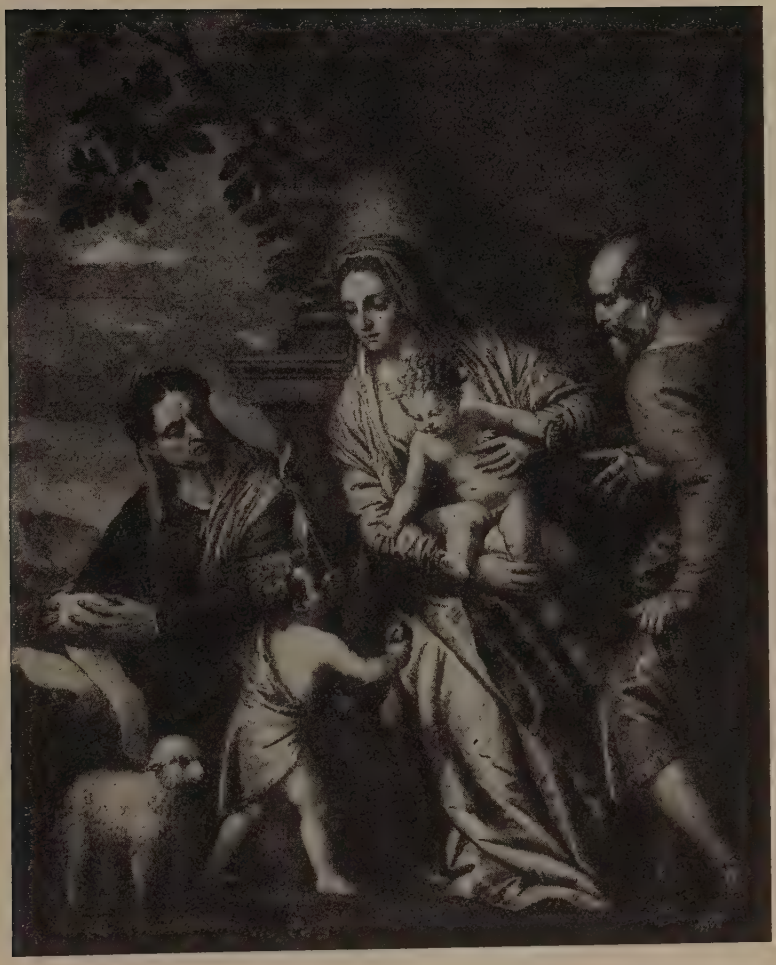


Fig. 782 — Dresda, Galleria di Stato. Benedetto Caliari: *Sacra Famiglia.* (Fot. Hanfstaengl).

il plagiario, osservando, nello sportello a sinistra, il chierico che tiene il libro davanti a San Girolamo, imitato da quello di Paolo, in ricca veste di paggio, davanti a San Cornelio Papa (fig. 787). Il quadro di Paolo sta, si può dire, di fronte. Nella copia (fig. 788), l'ombra è arrossata, la veste non ha lo splendore dell'azzurro listato d'oro, il collettino arricciato non è nell'ombra,

Fig. 783 — Vienna, Galleria Liechtenstein.
Benedetto Caliari: *Sposalizio di Santa Caterina.*

gli occhi non hanno vivezza, l'oscurità avvolge la figura del giovinetto. Da tutti questi saggi può dirsi che una grande materialità è in tutte le opere di Benedetto, derivatagli dal ristampare i modelli fraterni. Tutto ciò che era uscito dal mondo della fantasia, cadeva in una stampa, nel crogiolo di Benedetto, e vi s'appesantiva, e vi s'offuscava. Rendeva all'incirca i modelli del grande fratello, ma per via d'imitazione, non si può ottenere l'architettura delle cose, perchè dalle stampe

Fig. 784 — Firenze, Uffizi.
Benedetto Caliari: *Vergine col Bambino in gloria e Santi.*

Fig. 785 — Milano, Brera. Benedetto Caliari: *Cena in casa del Fariseo.*
(Fot. Anderson).

Fig. 786 — Milano, Brera. Benedetto Caliari: *Adorazione de' Magi.*
(Fot. Brogi).

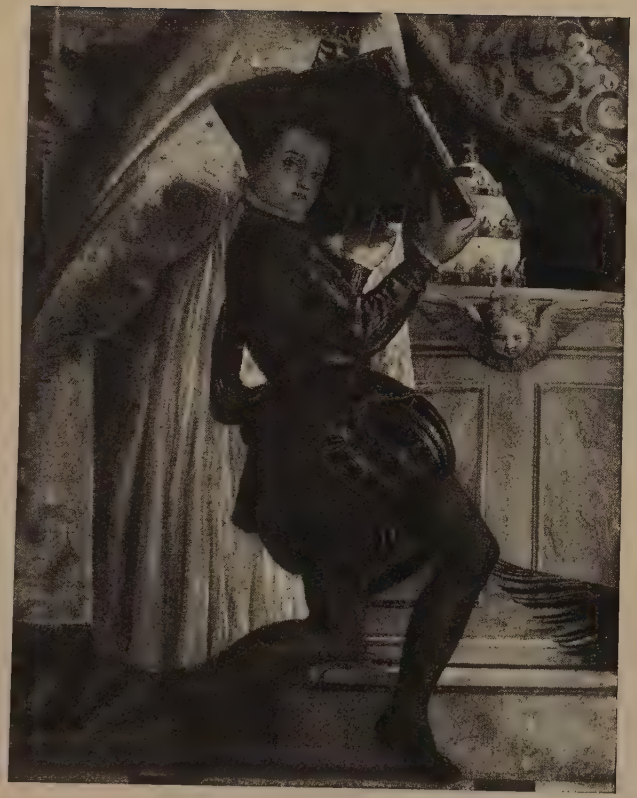


Fig. 787 — Milano, Brera.
Paolo Caliari: Particolare della pala di S. Antonio.

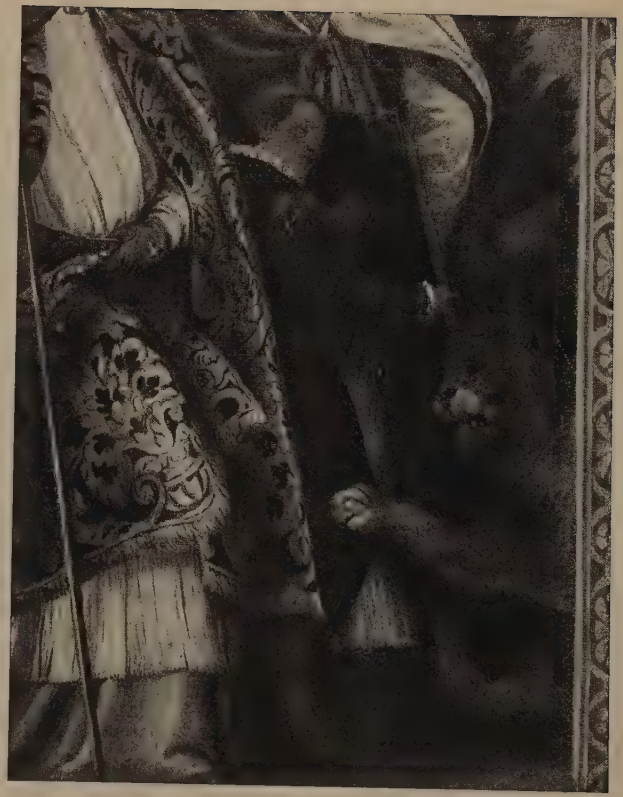


Fig. 788 — Milano, Brera. Benedetto Caliari: Particolare dello sportello a sinistra dell'*Adorazione*.

non si ha che la superficie esteriore; e la vita, che, nell'opera di Paolo, era nell'aria e nella luce, s'irretiva nelle imitazioni di Benedetto.[1]

CARLO CALIARI.

1570, n. a Venezia – m. 1596, a Venezia — Secondo il necrologio di San Samuele, citato dallo Zanetti, Carlo avrebbe avuto 24 anni nel 1596, quindi sarebbe nato nel 1572, cosa impossibile, perchè nel settembre 1571 e nel novembre 1572 sarebbero nati altri due figli. In San Giobbe a Venezia, nella cappella di Agostino Testa, è un dipinto attribuito a Carlo Caliari: la cappella fu fatta eseguire fra il 1548 e il 1549 dalla vedova di Bernardo Testa, ivi sepolto (CICOGNA, *Iscriz. venez.*, p. 595 e seg.). Nel 1610, nella cappella ebbe sede la Scuola di San Diego, così che la data d'attribuzione al dipinto è da porsi circa il 1610, quando Carlo era già morto.

GABRIELE CALIARI.

1568 — Si può arguire che questo sia l'anno della sua nascita, perchè egli morì a 63 anni, di peste, nel 1631.[2]

---

[1] Opere di Benedetto Caliari ricordate dal Ridolfi:

Treviso, Sala del Vescovo: Affreschi: *La Parabola del samaritano, Il Buon Pastore, Il Re fa porre in carcere il commensale che non ha la veste nuziale, Il Figliuol prodigo, Lazzaro e il Ricco Epulone, Il Padrone rimette i debiti al servo.* Fra i colonnati, *Le Virtù Teologali e Cardinali tengono lo stemma della famiglia Cornaro.*

— In un corridoio vicino, nel soffitto, un intreccio di piante con uccelli, e, nelle pareti, sculture antiche, *Un paggetto sostiene una cortina*, e altre fantasie.

— Verso la piazza, alcune *Virtù* a chiaroscuro.

Venezia, Palazzo Ducale: *La Strage degli infedeli fatta dal Doge Domenico Michieli.*

— Palazzo Mocenigo a San Samuele: Nel cortile: parecchie *Storie dei Romani* a chiaroscuro, e, sotto, alcune *Favole di Ovidio.*

— Casa Barbaro alla Giudecca: Nell'ingresso, cinque *Storie di Ercole;* sulla porta, figure mitologiche; nel cortile, varie *Storie dei Romani;* in una loggia, figure allegoriche.

— Casa Morosini: Nel cortile, una grande prospettiva con figure; nella sala, un giro di colonne in forma di galleria, con statue finte d'oro, e sotto un pergolato alcune *Matrone con suonatori.*

— Presso il sig. Caliari: *Il Battesimo, Il Redentore che visita la Madre dopo la Risurrezione.*

Villa di Stra, sopra il Brenta, Palazzo Mocenighi: Alcune *Storie* della famiglia.

[2] Bibliografia: CICOGNA, *Iscrizioni veneziane*, VI, pag. 595 e seg.; ZANNANDREIS (Diego) *Vite dei pittori*, Verona, 1871; RIDOLFI (C.), *Le Meraviglie dell'arte*, in *Herausgegeben von Detlev Freiherrn von Handeln*, I, Berlino, 1914.

* * *

Carletto e Gabriele Caliari, figli di Paolo, lavorarono nel Palazzo Ducale, nella Sala delle quattro porte, i due grandi quadri: *I legati di Norimberga ricevono dal Doge Leonardo Loredano le leggi venete* e *Un'Ambascieria persiana accolta dal Doge Pasquale Cicogna* (fig. 789). In entrambi, tutto divien materiale: il bianco s'illividisce, la penombra s'intorbida e avvolge le figure, e il luccichìo delle vesti tirate sulle persone cade spesso su bozze, come qualche marezzatura veronesiana di riflessi s'introduce in qualche piega messa qua e là a casaccio. Tutte le pose, studiate ad una ad una, meccanicamente, rendon di stucco le figure, senza fonderle nell'insieme: anzi, particolarmente nel secondo quadro, esse appaiono ritagliate sul fondo scuro della parete tappezzata di broccati. Tutte le note di colore son della gamma di Paolo, ma estremamente ridotte di grado e di valore, una dall'altra staccate, senza più la complicazione, l'intreccio, lo scambio coloristico, che è il segreto della pittura veronesiana. Diligenza c'è; studio meccanico di vesti, di ricami, c'è pure; ma non l'ala dell'ispirazione, che frema e susciti uomini e cose. Sarebbero questi due quadroni opera di Carletto e di Gabriele Caliari. Non si riesce bene a distinguerli l'uno dall'altro. Certo, nei due quadri si può vedere quanto le tinte si sien fatte acquose, scure le teste nell'agglomerato dei personaggi, come fossero fuse nel piombo. Svaniscono i rosa, si fan metallici i rasi, mentre avanza il tenebrore del fondo. La schiettezza di Paolo è venuta meno col suo gorgoglio di colori, con la sua festa di luce.

Un dipinto dalle stesse caratteristiche è quello della *Madonna del Rosario* nella R. Galleria di Venezia (fig. 790), ov'è svanita l'ampiezza veronesiana, la monumentalità decorativa, l'eroico proprio alle figure del prototipo: tutto, a cominciar dal Papa e dal Doge, s'è fatto piccolo e triste: non sembra che l'umanità sia sollevata dall'affanno dell'avvenire, o respiri l'effluvio delle rose, ma, anzi, attristata, attenda implorando.

Fig. 789 — Venezia, Palazzo Ducale.
Carletto e Gabriele Caliari: *Il Doge Cicogna e gli Ambasciatori Persiani.*
(Fot. Anderson).

Fig. 790 — Venezia, R. Accademia. Carletto e Gabriele Caliari: *La Vergine in gloria.*
(Fot. Anderson).

Peggiori di questi dipinti son gli altri di Palazzo Ducale: *Il Patriarca e il Doge inviano ambasciatori al Barbarossa in Pavia* (fig. 791), e *Andrea Contarini reduce dalla vittoria di Chioggia*

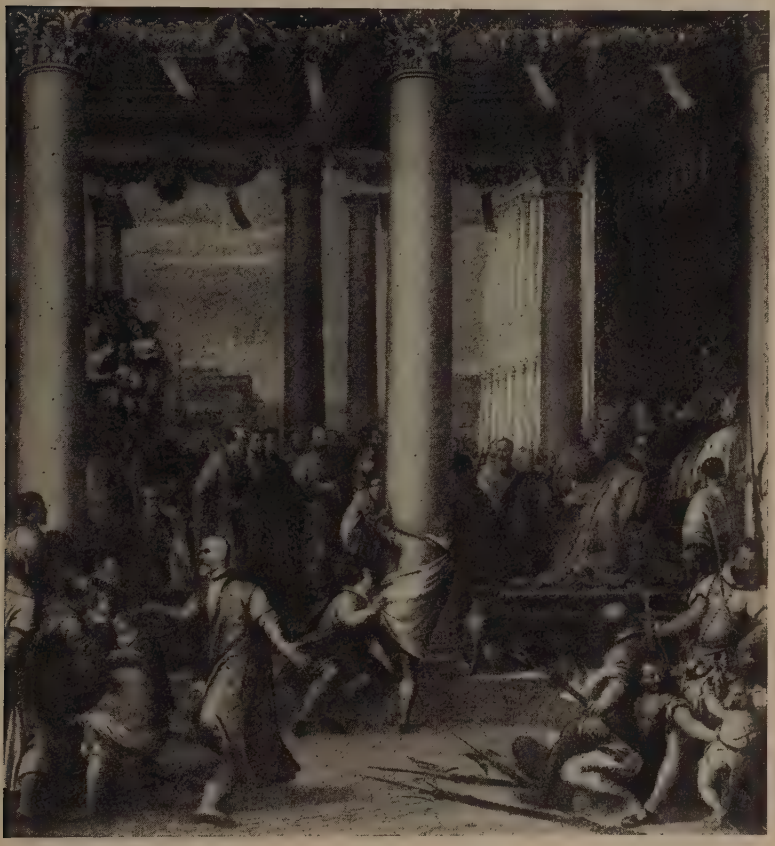


Fig. 791 — Venezia, Palazzo Ducale. Carletto e Gabriele Caliari: *Il Papa e il Doge inviano ambasciatori a Barbarossa in Pavia.* (Fot. Naya).

(fig. 792). Son composizioni architettate, dove le figure, studiate separatamente, s'adunano, non si raggruppano, e la folla diviene una parete di teste in iscala. Nel primo quadro, i pittori si occupano a far tenere in dietro per un messo del Doge la folla,

assiepata sopra una tribuna, spettatrice dell'avvenimento; e quando ricorrono alle fantasie paterne, ai cani, agli alabardieri, al nano, trapiantano figure che non istanno in quel materiale ritratto della scena, e sono un ricordo fuor d'opera, che riempie lo spazio, ma con una sconnessione d'aspetti e di forme. Tutta

Fig. 792 — Venezia, Palazzo Ducale.
Carletto e Gabriele Caliari: *Il Doge Contarini torna vittorioso da Chioggia.*
(Fot. Alinari).

quella materialità della rappresentazione, quella cronaca figurata, non tollera il capriccio che tanto inquietava gl'inquisitori quando chiamarono Paolo a render conto del suo operato. Carletto, talvolta, come nella tribuna di San Niccolò dei Mendicoli, in tre quadretti con *Istorie di Santa Marta*, trova una freschezza di raso ricamato in colore chiaro, argentino. Altra volta, nella *Trinità* del Museo Correr (fig. 793), benchè appesantita, oscurata,

Fig. 793 — Venezia, Museo Correr. Carletto Caliari: *La Trinità*.

egli riflette ancora la nobiltà paterna; ma sembra, a giudicare dall'angioletto a sinistra, e dal cherubo altalenante nell'aria, e dalla testa di cherubo cadente a rovescio, che Carletto qui sia stato assistito da Benedetto. In parecchi casi, nei quadri segnati *Haeredes Pauli* si può trovare l'opera mescolata di Carletto, di Gabriele e del loro zio.[1]

A Carletto proprio è generalmente giudicato il *Sant'Agostino che dà la regola,* nella Galleria di Venezia (fig. 794): gli angioletti in alto, come nell'*Assunta* della stessa Galleria, sono veramente del figlio di Paolo; Sant'Agostino si volge a destra, contorcendosi, e tutte le figure hanno un moto di lieve torsione, come uno degli angeli in gloria. Chiaroscurate sono le teste, e l'ombra limita i rivi d'argento delle pieghe; sulle vestimenta si stampano i fiorami, e l'aria non circola, la luce si raffredda, le penombre s'addensano, i colori non hanno più fluidità.

Agli eredi di Paolo, tra cui principalmente Carletto, va attribuita la *Caduta della Manna,* nel presbitero, a sinistra, dei

---

[1] Opere di Carletto e Gabriele (collaborazione):

Venezia, San Sebastiano: Refettorio: *La Vergine in gloria e Santi.*
— Chiesa del Soccorso: *La Vergine e alcune penitenti.*
— Confraternita dei Mercanti: *Natività della Vergine.*
— Palazzo Ducale: Sala del Maggior Consiglio: *Due storie di Alessandro III.*
— — Sala degli Antipregadi: *Gli Ambasciatori persiani rendono omaggio al Doge Cicogna.*
— Casa Cornari: Un fregio con *Caterina Cornaro ricevuta dal doge Barbarigo.*
— Fondaco dei Tedeschi: una serie di cuoi dorati con favole di *Medea e di Atteone, Il Giudizio di Paride, Mercurio e la Musica, Il Ratto delle Sabine, Virginio in atto di uccidere la figlia,* e altre invenzioni.
— Presso Giuseppe Caliari: *L'Annunciazione,* in due tele.
Treviso, Chiesa d'Ognissanti: *Natività.*
Venezia, Santi Apostoli: Cappella del Sacramento (fu iniziata da Paolo, e terminata dai figli e da Benedetto).
— Chiesa Nuova dei Cappuccini: *Il Battesimo* (fu iniziato da Paolo, e terminato dai figli, che vi scrissero « Heredes Pauli Caliari veronensis fecerunt »).
— Sant'Jacopo della Giudecca: Refettorio: *La Cena di Levi* (Benedetto vi eseguì le architetture).
— San Nicolò dei Frari: *Il Redentore condotto innanzi a Caifas.*
— San Vito: Tavola con più Santi.
— San Nicolò del Lido: *La Vergine e Santi.*

Opere di Carletto Caliari ricordate dal Ridolfi:

Brescia, Sant'Afra: *Natività.*
Cividale, Compagnia della Croce: *L'Andata al Calvario.*
— Compagnia dei Battuti: *La Pietà.*
Cologna, Chiesa parrocchiale: *La Vergine e i Santi Felice e Fortunato.*
Montagnana, S. Francesco: *Sant'Agata.*

Fig. 794 — Venezia, R. Galleria.
Carletto Caliari: *Sant'Agostino detta ai Serviti le regole dell'Ordine.*
(Fot. Alinari).

SS. Apostoli in Venezia. Bassa ne è l'intonazione, alquanto monotona, crepuscolare; disorganica la composizione di quelle numerose figure, ristampate, imitate, ridotte da altre di Paolo, ripetute per i loro atteggiamenti, ad eccezione di un gruppo a destra di piccole dimensioni. Questa fedeltà all'arte del Veronese fa creder che l'opera sia stata eseguita dagli eredi in tempo ancor prossimo alla sua esistenza mortale.

« Haeredes Pauli » era segnatura che poteva esser ricavata dal testamento del grande, servire per i fini economici dei pittori che l'adottarono, ma non per la verità, chè l'arte di Paolo era in lui e finì con lui.

Padova, Santa Giustina: *Conversione di San Paolo.*
— — *Martirio di San Matteo.*
Treviso, San Bartolomeo: *Sant'Eustacchio.*
— Sant'Agostino: *Quattro Sante Vergini.*
— San Teonisto: *Martirio di Santa Giuliana.*
— — *Martirio di Santa Caterina.*
Venezia, San Nicolò: *Un miracolo del Santo.*
— Chiesa della Carità: Sagrestia: *Sant'Agostino.*
— San Giobbe: *San Diego.*
— Confraternita de' Varottari: *Resurrezione di Lazzaro.*
— Presso il sig. Giuseppe Caliari: *Ecce Homo.*
— — *Vergine e Santi.*
— — *La Pietà.*
— — *La Vergine, il Bambino e San Giovannino.*
— — *Ester e Assuero.*
— — *Venere e due amorini.*
— — *Europa.*
— — *Marte abbracciato a Venere, che si riflette in uno specchio tenuto da Amore.*
— — *Venere in un prato si specchia.*
— — *Venere piange Adone.*
— — *Il Miracolo del cieco nato.*
— — *Il Miracolo del paralitico.*
Venezia, Presso Mons. Melchiorri: *Abigail presenta a David il pane ed il vino.*
— — *Cristo fa discendere dall'albero Zaccheo.*
— — *La Sibilla e l'Imperatore Ottaviano.*
— Presso il sig. Francesco Bergoncio: *Il Crocifisso.*
Vicenza, San Bartolomeo: Portelle del tabernacolo.

Germania: *Morte di Adone.*
— *Angelica e Medoro.*
Vennero portati in Germania da un cavaliere tedesco, e il secondo fu stampato da Raffaello Sadeler.

Opere di Gabriele Caliari:
Venezia, Chiesa della Maddalena: *Il Battesimo* (venne poi tolto).
— Presso Giuseppe Caliari: *L'Adultera.*
— — *Ecce Homo.*
— — Molti ritratti, di cui alcuni a pastello.

ALVISE BENFATTO DETTO DAL FRISO. [1]

Notizie.

1544 — Circa la data della nascita e della morte del pittore, cfr. Cicogna, *Iscriz. Venez.*, III, p. 276. Il Cicogna riporta il necrologio di Alvise, copiato nella chiesa di S. Aponal, dal Cicogna stesso, secondo il quale, il 7 ottobre 1609 aveva 65 anni: era quindi nato nel 1544.

1587 — Per la chiesa dell'Angelo Raffaele a Venezia: *Il Centurione supplicante il Salvatore*, firmato e datato, con lo stemma dell'ordinatore del dipinto (Foscarini).

Tre pitture nella chiesa di S. Aponal — lo Zabetti le dice « cose modernamente rifatte » —. La chiesa nel 1810 venne temporaneamente soppressa e i dipinti furono portati altrove. Quello raffigurante *La Consacrazione di S. Apollinare*, nel 1852, è portato con altri al Vescovo di Lemberg, perchè li distribuisca alle chiese povere della Bucovina. [1]

* * *

Il nipote di Paolo, Alvise Benfatto detto del Friso, è largo di fattura, tanto è il suo sforzo di avvicinarsi al grande modulo dello zio; e talvolta, per approssimarsi di più, fa una imitazione quasi pedissequa di Paolo, per esempio nel *Centurione davanti a Cristo* della chiesa dell'Angelo Raffaele a Venezia, ristampa del quadro del Maestro al Prado. Escono le figure da un fondo d'ombra pesante, con vestimenta a pieghe dure, meccaniche, marezzate di luce.

---

[1] Bibliografia: Bartoli, *Pitture ecc. di Rovigo*, 1793, Meyer, K.stlerer; Zannandreis (Diego), *Le Vite dei Pittori veronesi*, Verona, 1891, in *Rassegna d'arte*, 1905, fasc. III, « Cronaca » Ludwig (G.), *Jahrbuch der Kunsthist. Samml.*; Ridolfi (C.), *Le Meraviglie dell'arte*, in *Herausgegeben von Detlev Freiherrn von Hadeln*, II, Berlino, 1924; Id., *Thieme-Becker*, in *Allgem. Lexikon der bild. Kunst.*

Nella chiesa di Sant'Eufemia alla Giudecca, Alvise dipinse il *Cenacolo*, e lo firmò, forse sentendo d'aver fatto meglio del solito (fig. 795). Ampie son le figure, di forte squadro, benchè abbiano perduta la vita cromatica del Veronese per farsi più fredde e più ferme, non senza rimembrar tuttavia la gamma paolesca. Benchè s'ispiri alle composizioni e ai tipi di Paolo, anzi lo plagi addirittura (per esempio in un uomo seduto a destra, tolto di peso dalla *Cena* di Dresda), Alvise del Friso dà alle sue figure un'aria rusticana; ne rende campagnoli gli atteggiamenti: notevole, ad esempio, l'apostolo in veste gialla che s'appoggia con gran forza sul braccio. Solo nel Cristo riesce a trovar una forma austera, imponente. Il colore è molto scuro: e i piccoli effetti di luce, come quelli dei bianchi nell'apostolo con mantello rosso, son recisi, pesanti e crudi.

Da Paolo copia a tutto spiano, senza scrupoli, nelle pitture di San Niccolò de' Mendicanti: perfino nella *Deposizione*, senza riscontri con le opere rimaste del Veronese, si nota che il pittore lo ha parafrasato, imitato, ristampato male. Vi è un *Cristo nell'Orto* che rispecchia l'altro di scuola veronesiana in Palazzo Ducale, derivato pure con tutta probabilità da un'opera perduta di Paolo; e vi è l'*Epifania*, abbreviazione di quella di Dresda; ma mentre qui la composizione si svolge in lunghezza, a San Niccolò de' Mendicanti s'accorcia, per le esigenze dello scomparto da decorare. Tuttavia persistono alcune, non tutte le figure di Paolo, copiate con i colori stessi all'ingrosso: vi resta San Giuseppe, prima della Vergine, in casacca gialla, e uno dei Re magi inginocchiato in manto gialloro, sorretto da due paggi vestiti d'azzurro; ma l'accordo paolesco d'azzurro e giallo oro ha perduto ogni valore. Qual traduzione da Paolo potrebbe mai vedersi in quella testa di cavallo bianco contro il cielo e nell'altra dell'uomo in berretto rosso contro il collo del cavallo? Non diciamo poi della seguente *Presentazione al Tempio*, riproduzione falsata della composizione paolesca dell'organo di San Sebastiano. In quella parete di San Niccolò dei Mendicanti, le figure sono in generale più chiare, con intonazioni violastre di carni,

con muscoli turgidi, segnati duramente nei nudi; ma spiccano, qua e là, banderuole veronesiane, le note di viola argento.

Peggiora il nipote plagiario appena dimentica di stringersi con mani e piedi al Maestro, ad esempio nei dipinti in San Giovanni Crisostomo a Venezia.

Nel presbiterio, a sinistra, nel *Santo ordinato vescovo*, lo stile di Paolo è completamente mutato, in quelle grandi figure vedute,

Fig. 795 — Venezia, Sant'Eufemia. Alvise del Friso: *Il Cenacolo*. (Fot. Fiorentini).

nonostante una certa vivezza nelle tinte dei manti, in maniera prevalentemente formale. Così nel *San Giovanni Crisostomo che libera un indemoniato*, il gran corpo nudo dell'ossesso, che si stira nel primo piano, tradisce ancora gli scopi disegnativi del pittore. Anche in questo quadro le forme sono ingrandite, ma con qualche effetto pittorico maggiore che nel primo quadro, per esempio nel Cardinale benedicente del fondo e nel corsetto giallo scuro, ancor memore di toni veronesiani, dell'uomo sor-

reggente il Santo. Ma gli echi del maestro, quasi perduti già nei centoni, messi insieme malamente a fatica, nelle composizioni proprie di Alvise del Friso, si perdono quasi del tutto.[1]

---

[1] Opere di Alvise Benfatto, detto Del Friso, ricordate dal Ridolfi:

Chioggia, Madonna della Marina: *Processione dalla Città alla Chiesa.*
Venezia, S. Nicolò grande: *Il Santo, accompagnato dalle Virtù teologali, è portato dagli angeli in Cielo.*
— — Sugli archi della navata maggiore: *La Natività, L'Adorazione de' Magi, Il Battesimo, L'Orazione nell'Orto, Il bacio di Giuda.*
— — Sopra una porta: *Mosè trovato dalla figlia del Faraone.*
— — Nel palco della navata: Alcune *Storie della Croce,* e alcune *Storie della Vergine.*
— — Nelle portelle dell'organo: *S. Nicolò consacrato vescovo.*
— Santa Marta: Dieci quadretti della *Vita della Santa.*
— Chiesa dell'Angelo Raffaele: *Tobia e l'Angelo.*
— — *Il Redentore e il Centurione.*
— Chiesa delle Convertite: *Noli me tangere.*
— Sant'Eufemia: *La Cena.*
— — *Il Centurione.*
— S. Paolo: Alcune *Storie della Vergine.*
— — *L'Ultima Cena.*
— S. Luca: *La Comunione degli Apostoli.*
— — *Il Redentore innanzi a Pilato.*
— S. Apollinare: *Battaglia fra Costantino e Massenzio.*
— — *Sant'Elena e Giuda ebreo* (su modello di Tiziano.)
— — *I miracoli della Croce* (in piccoli quadretti).
— — *S. Apollinare consacrato vescovo.*
— — *Sposalizio della Vergine.*
— — *Adorazione de' Magi.*
— S. Giovanni Crisostomo: *La Consacrazione del Santo.*
— — *La Liberazione di un indemoniato.*
— SS. Filippo e Jacopo: *Il Martirio di Sant'Apollonia.*
— Santa Maria Maggiore: *Il Giudizio finale.*
— Compagnia dei Fruttaioli: *Storie della Genesi e di San Giosafat.*
— Campo delle Beccherie: *La Vergine e i Santi Rocco e Sebastiano.*
— Presso Luigi Gradignano: *Santa Cecilia.*

VIII.

JACOPO BASSANO E I SUOI EREDI

JACOPO BASSANO: La Vita. — Regesti. — Bibliografia. — Prime opere d'Jacopo, inclini verso l'arte dei maestri bresciani e di Bonifacio, ma tradotte in forme pesanti, arcaistiche, di una plastica serrata e ferma, di inalterabile effetto statico. — Esempi caratteristici di questo primo periodo: la "Cena in Emaus" di Cittadella, e la "Fuga in Egitto" del Museo Civico di Bassano. — Qualche ricerca di morbidezza e varietà pittorica nel quadro dei "Fratelli Maccabei davanti alla fornace", e più nella "Madonna adorata da Matteo Soranzo", opera del 1537 (Museo Civico di Bassano), e nell'"Immagine di San Zenone" della pala di Borso, riflesso dell'arte di Tiziano Vecellio. — Studio di risalti pittorici mediante contrasti fra luce e controluce, fra toni caldi e toni freddi, nell'"Adorazione dei Pastori" ad Hamptoncourt, che segna la fine del primo periodo anche per qualche ricerca, nuova all'arte d'Jacopo, d'effetti di movimento mediante atteggiamenti ritorti — Contrapposti di macchie scure e chiare e precisione plastica nell'"Epifania" di Edimbourgh. — La linea frastagliata e capricciosa, d'origine parmigianinesca, diviene strumento a render variazioni di colore e di luce nella "Fuga in Egitto" dell'Ambrosiana a Milano. Le superfici, prima lisce, si rompono, s'increspano, si screpolano, ad esprimere una vitalità fiammeggiante, inquieta. — Nella "Decollazione del Battista" a Copenaghen, e nella "Cena di Epulone„ (Raccolta Platt), si assottigliano, s'allungano sinuose, e il tipo muliebre s'intona alle eleganze stilistiche del Parmigianino. Contrasto fra i due quadri, composti quasi degli stessi elementi, l'uno con misura architettonica e luce calma, limpida, diffusa; l'altro con rapidità improvvisatrice, e violenza di contrasti fra macchie d'ombra e luce. — Rapidità fantastica di movimento, effetti drammatici e pittorici nel "Cristo sulla via del Calvario" (Museo di Budapest). — Larghezza di pennellata e corposità di sostanza cromatica nella "Cena" della Galleria Borghese, preludio all'opera giovanile del Velazquez. — Accentuazione dell'effetto luministico nelle forme incandescenti della pala del "Battista" e della "Pentecoste„ (Museo Civico di Bassano), tra i più chiari preludii all'arte del Greco — Altre opere di smagliante effetto luministico, quali la "Fuga in Egitto„ di Hamptoncourt, la "Samaritana al Pozzo" di Castelvecchio a Verona, il "Paradiso Terrestre„ della Galleria Doria a Roma. — Scintillante trascrizione grafica della forma nella piccola "Epifania" della Galleria Borghese, nella piccola "Annunciazione" di Vicenza, nell'"Epifania" di Vienna. — Accenno a nuove ricerche nella "Crocefissione" di San Teonisto, vicina per intonazione argentea alle opere di Paolo Veronese. — Effetti luministici nella "Natività" del Museo di Bassano, accentuati, con rapidità d'impressione pittorica, nel "Cristo flagellato" della Raccolta Willumsen e nella "Susanna" di Nimes. — Il "San Girolamo" di Venezia, preludio all'arte caravaggesca del Seicento. — Altri due esempi d'impressionismo pittorico, nella "Deposizione„ del Museo di Vienna

e nella "Cena„ del Museo di Bassano. — Dominio del principio di ritmo architettonico e spaziale nella lunetta del Museo di Vicenza: "I Rettori della Città ai piedi della Vergine". La luce invece di imprimere alla scena rapidità di visione qui fissa e precisa i volumi. Così nel "Ritratto virile" della Raccolta del Conte di Cumberland. — Jacopo torna a rivaleggiare con le argentee luci di Paolo Veronese e a far giocar le luci sui prismi delle pieghe nel "Battesimo di Santa Lucia", a Bassano. — Lieve collaborazione con Francesco in altra importante opera di questo periodo: La "Predica di San Paolo" a Marostica. S'avvicina a questo quadro per la complessità del tocco minuto e costruttivo il "Ritratto di vecchio" nella Galleria di Oslo. — Inizio della decadenza in alcune opere che saranno modelli alla pittura di genere dei seguaci d'Jacopo, quali il "Ritorno di Giacobbe" nel Palazzo Ducale di Venezia, e la "Fiera di Bassano" nel Museo di Torino. — Opere di collaborazione d'Jacopo coi figli: Il "Paradiso" del Museo di Bassano, la "Vergine adorata dalle Sante Agata e Lucia e il "Podestà Moro presentato da San Rocco alla Vergine", nello stesso Museo, la "Fuga in Egitto„ nell'Accademia di Venezia, la "Circoncisione„ del Museo di Bassano. — Ultima grande opera d'Jacopo: La "Natività" nella Chiesa di San Giorgio a Venezia. — Epilogo. — Catalogo di opere.

Eredi d'Jacopo: FRANCESCO DA PONTE IL GIOVANE: La Vita. — Regesti. — Opere in collaborazione col padre. — Repliche libere di composizioni d'Jacopo. — La maniera di Francesco, facile, rapida, festosa, più chiaramente va definendosi nel quadro raffigurante "Dio che indica la via della terra promessa ad Abramo" (Galleria di Vienna), e in altre pitture di soggetto biblico, interpretato come scena di genere, quali il "Viaggio di Tobia con l'Angelo" a Dresda, il "Redentore nella casa di Marta e Maria" (Galleria Pitti), l'"Adorazione de' Magi" (Galleria Borghese a Roma), tra i saggi più eminenti delle qualità di scintillante coloritore proprie a Francesco. — Dopo aver dato una tra le maggiori prove del proprio talento pittorico col "San Francesco orante" della Galleria di Vienna, il pittor di genere va decadendo, nel dipingere, in forme sempre più sfatte e plebee, e con frequenti contaminazioni fra principio luministico e principio chiaroscurale, i "Mercanti cacciati dal Tempio" e l'"Ascensione" nella Galleria di Dresda. — Accostamenti alla maniera dei seguaci di Jacopo Tintoretto nelle pitture di Palazzo Ducale a Venezia e in quelle ad esse contemporanee, quali il "Ratto delle Sabine" nella Galleria di Torino, il "Martirio di Santa Caterina" nella Galleria Pitti a Firenze, il telone dell'"Incontro fra il Doge Ziani e Alessandro III", continuato poi da Leandro, e le "Vittorie veneziane" nel soffitto della Sala del Maggior Consiglio (Palazzo Ducale a Venezia). — Epilogo.

LEANDRO DA PONTE: La Vita. — Regesti. — GIOVAN BATTISTA DA PONTE: Regesti. — GIROLAMO DA PONTE: Regesti. — Leandro si presenta come interprete ruvido delle forme paterne in una delle sue prime opere datate: "La Famiglia del Podestà Lorenzo Capello davanti alla Vergine". — L'eredità d'Jacopo appare invece chiaramente nella pala della chiesa di San Giorgio a Venezia, "Santa Lucia trascinata dai buoi„ per la potenza dell'espressione dinamica, come per l'intensa luminosità degli argenti. — Repliche d'esemplari paterni: "Cristo inchiodato sulla Croce", "Cristo deposto nella tomba da due Angeli", "San Giovanni Evangelista e un guerriero orante", nel Museo di Bassano. — Dove non replica, cade nello squilibrato, nel grosso, nel plebeo, ad esempio nel "Crocefisso" del Museo di Bassano e nel quadro di "Epulone e Lazzaro" a Vienna, dove si fa strada l'arguzia rusticana del pittor bassanese. — Tra le

opere migliori, certo desunte da esemplari paterni, sono alcuni dei "Mesi" di Vienna, con macchiette impressionistiche di gustoso spirito caricaturale. — Campo prediletto da Leandro, con la scena di genere, il ritratto, cui specialmente si lega la sua notrietà fra i Bassaneschi: esempio tra i maggiori l'"Effigie di Gentiluomo" nella Galleria di Dresda. Ma anche nel campo del ritratto presto si forma un modulo, e lo ripete in stampe sempre più materiali e logore. — Non riesce, come il più malleabile Francesco, a mettersi all'unisono con gli Eclettici di Palazzo Ducale, anzi sempre più sembra divenir inceppato nei movimenti, legnoso e rigido, tentando la pittura di cerimonia in Palazzo Ducale. — Contrasti di temperamento fra i due principali eredi d'Jacopo: Francesco e Leandro. — Accenno agli altri due figli del Bassano: Giovanni Battista e Girolamo. — Catalogo di opere.

JACOPO BASSANO

Regesti.

1515 o 1516 — Circa questi anni dovette nascere in Bassano Jacopo da Ponte, detto, in un censimento che deve risalire al 1561, di 45 anni. La data di nascita sarebbe ancora più tarda secondo un altro censimento del 1589, in cui il pittore è ricordato come settantenne. Il Ridolfi invece lo dice nato nel 1510.

1530 c. — Si educa nella bottega di Bonifacio a Venezia, secondo il Ridolfi.

1531 — Il Verci ricorda con tale data una *Sacra Conversazione* di proprietà del medico bassanese Antonio Larber.

1534 — Data letta dal Verci, e ora non più visibile, nella *Fuga in Egitto*, già nella Chiesa di San Girolamo e ora nella Pinacoteca.

1535 — Jacopo a Venezia si fa rilasciare dalla Signoria un brevetto per una sua invenzione idraulica.

1536 — Data letta dal Verci nel quadro per il podestà Matteo Soranzo, ora nella Pinacoteca.

1535-36 — Dipinge, per una sala del Palazzo Pretorio, i quadri ora nel Museo di Bassano: *Sidrac, Misac e Abdenago davanti la fornace* (firmato), *Cristo e l'Adultera*, *Susanna al bagno*.

1538 — Secondo un'antica iscrizione, ora scomparsa, in questo anno Jacopo termina gli affreschi di Ca' Michiel a Bassano.

1538 — *Madonna e Santi* nella Parrocchiale di Borso (firma e data).

1538 — Data della *Fuga in Egitto* nella chiesa di Borso nel Trivigiano (VERCI).

1541 — Il Consiglio comunale di Bassano accorda a Jacopo l'esenzione dalle tasse, ma poco dopo gliela toglie.

1541, settembre 14 — Data della pala d'altare nella chiesa dei Padri Riformati di Asola (VERCI).

1545 — Secondo il CHIUPPANI (*Storie di Bassano*, tomo II, pagina 24), in quest'anno il podestà Alvise Minotto commise all'artista i quadri per una stanza da letto nel Palazzo Pretorio, distrutti poi in un incendio del 1627.

1549 — Jacopo è nominato consigliere e console di Bassano, ma chiede la dispensa da questa carica.

1551, febbraio 20 — Gli viene confermata l'esenzione dalle tasse.

1558 — Per ordine del Podestà, orna dell'affresco di *San Cristoforo* la Loggia di Piazza, distrutta in parte da un incendio nel 1682.

1561 — Da un censimento risulta che Jacopo ha tre figli, Francesco, Giambattista e Leandro, e due figlie, Marina e Silvia.

1562 — Data della pala con la *Crocefissione*, sull'altar maggiore delle monache di San Paolo in Treviso.

1566, maggio 19 — Viene concessa a Jacopo l'esenzione di tutte le colte ordinarie e straordinarie.

1568, dicembre 18 — Collocazione della pala della *Natività con i SS. Vittore e Corona*, nella chiesa di San Giuseppe (ora nella Pinacoteca di Bassano).

1569 — *San Girolamo nel deserto*. Venezia, Palazzo Reale (firma e data).

1572 — I due rettori, *Giovanni Moro e Silvan Capello rendono omaggio alla Madonna*. Vicenza, Museo Civico (firma e data) (secondo il VERCI).

1572 — Data della pala con il *Martirio di San Lorenzo*, nel Duomo di Belluno (VERCI).

1574 — Data della pala con la *Predica di San Giovanni* (o Paolo?), nella chiesa di Marostica, firmata con i nomi di Jacopo e del figlio Francesco.

1574 — Data della pala con la *Pietà*, nella chiesa di S. Maria in Vanzo a Padova.

1575 — Data di una *Fuga in Egitto*, dipinta all'esterno della chiesa di San Giuseppe (VERCI).

1576 — Data di una pala ricordata dal FEDERICI come esistente nella chiesa di Cavaso.

1577 — Jacopo firma, insieme a suo figlio Francesco, la pala con la *Circoncisione*, già nel Duomo, ora nella Pinacoteca.

1580, marzo 3 — Viene commessa al pittore la pala di *Santa Apollonia*, già nella chiesa di San Giuseppe, ora nella Pinacoteca.

1580 circa — *San Martino e il mendicante*, già nella chiesa di Santa Caterina, ora nel Museo bassanese.

1581, gennaio 1 — Consegnata alla chiesa di S. Giuseppe la *Madonna fra Sant'Agata e Sant'Apollonia* (ora nel Museo di Bassano.

1586 — Jacopo aiuta Francesco nei quadri di Palazzo Ducale.

1591 — *Adorazione dei Pastori* di San Giorgio Maggiore a Venezia (RIDOLFI).

1592, febbraio 13 — Morte dell'artista, che il giorno successivo è sepolto nella chiesa di San Francesco.

1592, aprile 27 — Vien fatto un elenco di 188 quadri, trovati nella casa di Jacopo dopo la sua morte. [1]

* * *

Al biennio 1535-36 appartiene la più antica serie datata di opere bassanesche, e cioè *Susanna e i vecchi* (fig. 796), *L'Adultera davanti a Cristo* (fig. 797), *I Fratelli Maccabei davanti alla fornace ardente* (fig. 798), nel Museo Civico di Bassano. Ma il Verci aveva letto la data, oggi non distinguibile, del 1534, sopra una composizione che più nobilmente di queste ci presenta l'esordio d'Jacopo, e cioè la *Fuga in Egitto* (fig. 799) dello stesso Museo, ove nulla è di comune con la ritardataria arte di Francesco Da Ponte [2], sbocciata sul ceppo vicentino di Bartolommeo Montagna,

---

[1] Bibliografia di Jacopo Bassano: Ridolfi, *Le Meraviglie dell'Arte*, Venezia, 1648; Verci (G. B.), *Notizie intorno alla vita e alle opere di Bassano*, Venezia, 1775; Lanzi (C.), *Storia pittorica;* Roberti (G. B.) *Lettera al Conte Giovio sopra Giacomo da Ponte*, in *Opere del Roberti*, vol. 12°, 1797; Gamba (B.), *Dei Bassanesi illustri*, Bassano, 1807; Barbieri (G.), *Elogio di Jacopo da Ponte*, Venezia, 1847; Fulin (R.), *L'«Arca di Noè» di J. da P.*, in *Atti dell'Ateneo Ven.*, 1860; Bullo (A.), *J. da P.*, Padova, 1880; Roberti (T.), *Monumento a Jacopo da Ponte in Bassano*, 1892; Donati (C.), *Di Jacopo da Ponte*, Firenze, 1894; Roberti (T.), *Un dipinto di Giacomo da Ponte*, in *Arte e Storia*, 1896; Wickhoff (F.), *Aus der Werkstatt Bonifazios: Jacopo Bassano*, in *Jahrb. der Kunsth. Samm.* Wien, 1903; Scaffini, *Un affresco bassanese e una incisione tedesca*, in *Bollett. del Museo Bassano*, II (1905); Gerola, *Per l'Elenco delle opere dei Pittori da Ponte*, in *Atti del R. Istit. Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*), 1906 (tomo XLV, pag. 15); Cervellini (G. B.), *Ancora per l'Elenco delle opere della scuola pittorica bassanese*, in *Bollett. Museo Bassano*, III, pag. 135; Gerola, *Catalogo dei dipinti del Museo Civico di Bassano*, in *Boll. M. Bassano*, III, pag. 107; Tua (P. M.), *Contributo alle opere dei pittori da Ponte*, in *Boll.* sudd., 1907; Zottmann, *Zur Kunst der Bassani*, Strassburg, 1908; Gerola, *Di un nuovo libro sull'arte dei Bassano*, in *Boll. Museo Bassano*, V; Lorenzetti (G.), *Della giovinezza artistica di Jacopo Bassano*, in *L'Arte*, 1911; Hadeln (D. v.), *Ueber die zweite Manier des J. B.*, in *Jahrb. d. preuss. Kunst*, 1914; Idem, *Bassano und nicht Greco*, in *Kunstchronik*, XXV, 553, 194; Lorenzetti (G.), *Di un nuovo dipinto di J. B.*, Dedalo, 1920; Parker (K. T.), *A note on J. B.*, in *Burl. Magaz*, 1924, pag. 202; Longhi (R.), *I Bassano alla Borghese*, in *Vita Artistica*, 1926; Willumsen, *Il Greco*, Copenhagen, 1926; Hadeln (D. v.), *Venetianische Zeichnungen als Spätrenaissance*, Berlin, 1926.

[2] Francesco da Ponte nacque probabilmente in Bassano tra il 1470 e il 1475; nel 1502 è testimonio in Bassano a un atto pubblico; in seguito, è ricordato, come testimonio, nella sua città natale, in numerosi documenti. Nel 1519, dipinge e firma la pala d'altare per la chiesa di San Paolo, nel 1520, l'altra per la chiesa di Solagna; nel 1523, quella della chiesa di Santo Spirito ad Oliero. Nell'anno stesso, frescò una *Madonna* nel porticato di una casa a Bassano; nel 1530, colorì un *San Sebastiano* nella chiesa parrocchiale di Rosà. Del 1539, è l'ultima notizia del pittore, relativa alle sue condizioni economiche.

se non forse la gravità degli aspetti, che a Jacopo e a qualche opera tarda del padre vien di Brescia, dall'austero Savoldo, e l'amore per il paese vasto, pittoresco, arioso, che nutre tutta l'arte dei Da Ponte e sembra spirar con l'aria stessa della vallata amenissima di Bassano. Scrupoloso e faticato interprete delle forme di Bartolommeo Montagna, Francesco Seniore rivela infatti la propria personalità solo aprendo dietro i pensosi gruppi sacri vallate fresche d'ombre, e una profonda luminosità di cielo.[1] Ma

Fig. 796 — Bassano, Museo Civico. Jacopo Bassano: *Susanna e i vecchioni.*

anche di Bonifacio, primo maestro d'Jacopo in Venezia, secondo le antiche memorie, non si vedon tracce in questa pittura, di una plastica così serrata e ferma nelle immagini del vecchio santo Giuseppe e del contadinello con la boraccia e la rete, e di uno spessor di panni così compatto, da ricordarci piuttosto le concise forme savoldiane, mentre l'affusato gruppo di *Madonna e Figlio,*

[1] Bibliografia su Francesco da Ponte il Vecchio: Verci (G. B.), op. cit.; Gerola (G.), *Il primo pittore bassanese, Francesco da Ponte il Vecchio*, in *Boll. Museo Civ. di Bassano*, 1907; Zottmann (L.), op. cit.; Borenius (T.), *The painters of Vicenza*, Londra, 1910; Gerola (G.). *Bassano*, Bergamo, 1910.

Fig. 797 — Bassano, Museo Civico. Jacopo Bassano: *L'Adultera davanti a Cristo.*

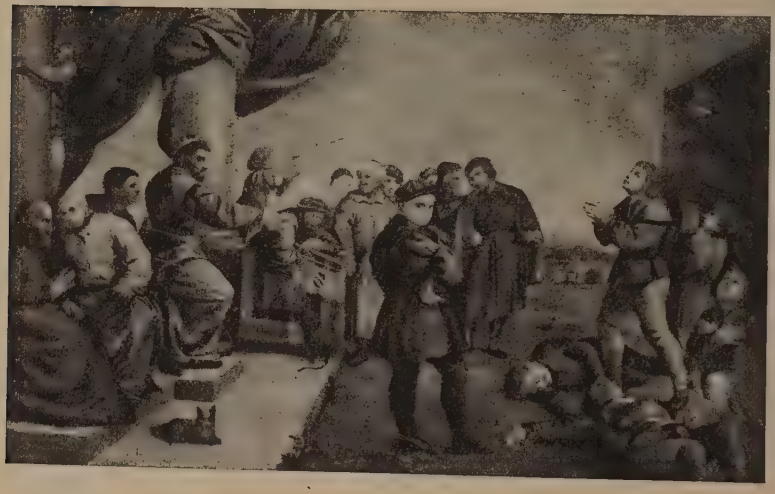


Fig. 798 — Bassano, Museo Civico.
Jacopo Bassano: *I Fratelli Maccabei davanti alla fornace ardente.*

per la cornice elittica del manto che lo racchiude, trova riscontri nell'arte di Girolamo Romanino, dalla quale è lontano per la conchiusa fermezza del contorno. Pittore arcaico, inceppato nel render i movimenti, Jacopo fa sfilare davanti ai nostri occhi il corteo lungo una linea parallela alla cornice: Giuseppe, scavato

Fig. 799 — Bassano, Museo Civico. Jacopo da Ponte: *Fuga in Egitto.*

in un tronco delle campagne native, il contadinello con la boraccia e le reti infilate al bastone, discendente schietto della stirpe Savoldo-Caravaggio, la Vergine china sul Bimbo con grave carezza di sguardo, due pastori dietro, a passo dinoccolato. San Giuseppe, che tasta col bastone il suolo e aguzza lo sguardo affaticato da luce, uomo dei campi col volto inciso da rughe profonde come cicatrici in corteccia d'albero, è tipica nota di verismo

bassanesco, al pari del ragazzo che lo segue col fardelletto d'emigrante, e par che abbracci con lo sguardo la terra nativa in un lento addio. Dietro il gruppo, composto sullo schema della *Fuga in Egitto* di Giotto a Padova, scendono i colli verso la ridente vallata; e un grande albero, tronco dalla cornice, si inclina con la Vergine e con Giuseppe, seguendone il lento declivio. Panni di fustagno, lisci e compatti, chiome lucenti come penne d'ala, volti alabastrini, su cui l'ombra passa in veli di cristallo, foglie a dischi forbiti, chiari e bruni, quasi monete di zecca che faccian specchio alla luce, tronchi cilindrati al tornio, variegati di tacche perlacee dal taglio dei rami, tutto rivela la cura di offrir superfici terse alla luce del limpido cielo. Tra le sorprese più inaspettate che noi incontriamo sfogliando il gran libro dell'arte è certamente il passaggio dal Bassano primitivo, che nella *Fuga in Egitto* spiega superfici di smalto o di cristallo, costruisce forme semplici elementari, prodiga minuzie descrittive d'erbe indicate filo a filo, al Bassano del periodo parmigianinesco, tutto avvolgimenti e meandri di stoffe, tra cui si scompone e risplende il gemmeo colore.

Nella *Fuga*, il cielo, verdazzurro e roseo, lavato da piogge, trasfonde la sua limpidezza alle superfici lisce delle cose, alle carni rosate appena, alle stoffe grevi, al velo della Vergine, con vene di luce come incrinature di cristallo. Nei colori, solo il verde oro di una casacca è nota propria all'arte matura d'Jacopo, tra i grigi, i rosei, gli azzurri delle stoffe, il perlaceo chiaror delle carni.

Vicina di tempo alla *Fuga in Egitto* fu certamente la *Cena in Emmaus* (fig. 800), nella chiesa parrocchiale di Cittadella, tipico esempio del tozzo arcaismo proprio a Jacopo primitivo, tanto per la composizione schematica dello spazio, quanto per la pesantezza delle figure fisse al suolo, inerti, con gesti torpidi, con sguardi vaghi, silenziose. Par che il peso della materia impedisca ogni movimento alle immagini, cose tra le cose, distribuite, come gli oggetti sul piano della tavola, la boraccia, il cane, il gatto in primo piano, a distanze misurate entro la scacchiera della stanza

riquadrata e nuda, metodicamente. La mimica del Cristo e dei due Apostoli è sospesa, nella sua rozza e tarda espressività; e nell'interno, semplice, povero, con mura squallide e soffitto a grosse travi, le ombre delle cose cadon nitide con fissità meri-

Fig. 800 — Cittadella, Parrocchiale. Jacopo Bassano: *La Cena in Emmaus.* (Fot. Alinari).

diana, precisate da un'atmosfera trasparente e chiara, trasparenti anch'esse e lievi. Par che nel suo impaccio di contadino incapace di muoversi con agilità, lento e ottuso di loquela, il Bassanese miri soprattutto a misurar lo spazio, equilibrando anche i gesti delle figure con la guida di linee geometriche: si veda ad esempio come i due Apostoli protendan con cautela le

mani dal palmo aperto lungo uno stesso piano inclinato, e ne studiin le mosse con l'intento sguardo di due competitori al gioco. Un'ancella sulla soglia di cucina, corta e rotonda contadinotta bassanese, puntella, cariatide rusticana, la tenda; il gatto, altro buon cittadino di Bassano grasso e paffuto, fa gli occhiacci al cane appiattito in terra dall'istinto di sparire davanti al nemico; e par che la luce, percotendolo dall'alto e da destra, l'inchiodi sul pavimento, come la donzella, che rivedremo, in vesti di gala, comparir nell'*Adultera*, e come l'oste panciuto, con la borsa e il trinciante appesi alla cintura, brano di Trecento caricaturale, radicato al suolo dalle corte gambe aperte a compasso. Nessuno potrebbe prevedere nel torpido contadino pittore, che tutto rende liscio e immobile, lo smalto delle superfici, le ombre nitide degli oggetti, le sonnolenti forme, e compone, a Cinquecento inoltrato, sul canovaccio di un primitivo, uno dei più focosi e rapidi maestri del tocco che la storia dell'arte italiana ricordi.

Già nella *Cena in Emmaus* è qualche nota bonifacesca, quasi indistinta per le caratteristiche impronte d'Jacopo primitivo, che, in un quadro della chiesa di Sant'Antonio a Marostica, ha copiato un'opera del Maestro nella chiesa di Campo San Piero (fig. in *L'Arte*, 1929). La copia è fedelissima; eppur vi si stampa chiara la personalità del traduttore, nel picchiettìo di luce sulle piume degli uccelli, e nell'interpretazione caratteristica del fogliame, che l'originale rende in massa cupa e confusa, mentre Jacopo stacca foglia da foglia a larghi dischi felpati, come nella *Fuga in Egitto* e in tutte le pitture primitive, distinguendo dall'insieme il singolo. A un tempo, l'uomo in mantella, pur essendo copia, serba chiara l'impronta bassanese in quel piantar i piedi al suolo con pesantezza contadinesca; e la testa indietreggiante dall'uditore sul margine, tirata nei lineamenti per forza di tensione, rispecchia, pur traverso la fedeltà dell'interprete, aspetti noti dell'arte giovanile d'Jacopo.

Le forme tozze si rivestono di colori più morbidi, vellutati, bonifaceschi, nelle tre opere citate del 1535-36, perdendo, per

una ricerca maggiore di scioltezza pittorica, la plastica chiarezza delle forme di legno policromo che compongono la *Fuga in Egitto*. Le carni di Susanna divengono ceree nella loro molle e goffa rotondità, i biondi capelli si gonfiano in massa come nelle figure del Palma; la zimarra del vecchio appoggiato all'albero è composta di un tessuto bambagioso che si sfilaccia alla luce; e il fogliame del grande cespuglio dietro, a spruzzi verdi e oro, come getti di viva fonte al sole, preludia alle impressioni luministiche del Tintoretto e dello Schiavone. Anche le figurine del fondo son accentate da punti di luce, con la rapidità pittorica di un Bonifacio divenuto d'un tratto macchiettista briosissimo. Nei colori, la zimarra arancione del vecchio che gioca a nascondiglio dietro l'albero è schietta nota bonifacesca, mentre l'argento vivo d'Jacopo già scorre dalla grossa zimarra del suo compagno, illuminata rapidamente, alla brava, con larghi e sicuri colpi di pennello.

In un grande scenario architettonico diviso in tre navi da una doppia serie di colonne adorne di stemmi alla maniera bonifacesca, e aperto da un'arcata sopra il cielo glauco e roseo, s'adunano come per una cerimonia i personaggi attorno al Cristo e all'Adultera. Mimo primitivo, Jacopo svolge con semplicità rusticana il racconto, curandone la chiarezza nel suo cadenzato dialetto veneto: Cristo, in ginocchio, si rimbocca una manica per segnare con l'indice le lettere della risposta tracciata sul terreno, e l'Adultera, tozza borghigiana in gonfia veste di seta, come tronca dal pavimento, occhieggia con placida e dinoccolata mestizia, in attesa del giudizio; dietro, un falconiere in mantello spiega col gesto l'avvenimento a un personaggio di sangue bresciano, tozzo discendente dei *Santi* di Girolamo Savoldo e dei *Gentiluomini* del Moretto; altri crocchi s'adunano tra le colonne, in placidi commenti, e un vecchio in zimarra s'allontana sdegnato, mentre uno storpio avanza da sinistra, poggiandosi di peso alla gruccia. Si delinea, all'ingrosso, la composizione che avrà dal Tintoretto nel quadro Corsini ampio sviluppo scenografico e slancio fantastico: e cioè la nave di tempio aperta nel fondo, e il Cristo in ginocchio, accennante la scritta, in silenzio.

Non cura, Jacopo, di far passare sulla scena il soffio d'emozione che percorre il quadro di Vienna, pensato se non dipinto da Tiziano; di scuoterne gli attori con la violenza del Romanino a Glasgow, o di tenerli sospesi nel tragico brivido del quadro di Mannheim dipinto da Jacopo Tintoretto: il gesto materiale di Cristo, che si rimbocca la manica, disperde l'effetto del silenzioso profilo; e i gruppi che assistono al miracolo han tutta l'apparenza di crocchi d'oziosi colpiti da un triste avvenimento. Neppure dimentica, Jacopo Bassano, il Fariseo che fugge indignato, trascinando gli scarponi e la gonfia zimarra. Tuttavia i gruppi a destra, dietro le colonne, non mancano di certa grandezza nella lor torpida e placida fissità, piantati saldi al suolo, corti e tarchiati come tutti i primitivi campioni umani del Bassano. E questo racconto di narratore flemmatico e bonario, in cui sembrano venir a galla, per il tramite di Brescia, note di provincialismo lombardo, nasconde una robusta vena pittorica, che anima ai nostri occhi la calma assemblea e appara la figura muliebre della ricchezza d'un broccato sentito in spessore, da cui il tocco sciolto e volante fa sbocciar ornati argentei, di meravigliosa leggerezza. Ma il brano maggiore del quadro, quello ove noi vediamo trasparire intera la forza del genio d'Jacopo, è la figura dello storpio, a sinistra, che nella semplice plastica, a piani larghi di luce-ombra, e nella gamma bruno terrea di carni e di panni, anticipa la pittura del giovane Murillo.

Libertà e morbidezza pittorica aumentano nel terzo quadro della serie: *I Fratelli Maccabei davanti alla fornace*, tra le forme lige al modulo primitivo d'Jacopo: corte, ammassate, impacciate dal fagotto delle vesti, come la figura del ragionatore in angolo a sinistra, atteggiata a un gesto d'unzione e di persuasione religiosa, buon curato di campagna al confessionale. Modellatore ancor inesperto di scorci, Jacopo fa spuntare una gobba dalle figure che volgon di tre quarti il tergo, ad esempio, dalle spalle del malinconico re popolano. Ma egli è già un acuto osservatore di tipi: basti veder l'obeso personaggio in colloquio con l'uomo che sillogizza, e lo sfacciato plebeo dietro il re. Il colore sempre più

s'avviva, evocando note romaninesche nel prezioso verdazzurro del fanciullo, così opportunamente messo a centro della scena, con quella sua mossa spavalda della mano sul fianco, e nel greve rosso del manto che copre l'assorto personaggio in angolo a sinistra. E se qualche impronta bonifacesca si riconosce nell'aggruppamento scenico e nello sfumato paese, e soprattutto nella maggior scioltezza di pennellata in rapporto alla primitiva *Fuga in Egitto*, essa appare secondaria di fronte alla personalità di Jacopo, che sempre più s'afferma. La pittoresca disposizione delle figure presso la balaustra, e il gonfio cortinaggio verde oro, più tardi motivo prediletto dal Veronese, son note rivelatrici del temperamento d'Jacopo colorista, mentre il terreo volto del milite caduto di scorcio, plasmato dalla luce, che lo investe di sotto in su, in creta verdebronzo, e la manopola geometrizzata da un tocco fermo e potente, preannunciano la grandezza d'Jacopo costruttor di forme mediante luce, precursore del caravaggismo italiano e straniero. Nel colore dominano i gialli e i verdi oro, ma l'accento più forte vien dal contrasto fra il sidereo verdazzurro del ragazzo col braccio sul fianco e il rosso denso e sanguigno. Lieve, tutta nell'aria verdargento, è la figura del tubicine dietro la colonna. E l'intero gruppo, inquadrato fra il ragazzotto che guarda fuor della scena e la melensa figura del re, par continuare, nei suoi effetti d'atmosfera mossa da colorati bagliori, la tradizione pittorica del Carpaccio. Il tappeto smagliante con luci di fuoco, la scimmietta leggiera come soffio, la tromba e l'uomo chino, il tubicine e la fanciulla, son dipinti in un gioco di colori e di luci mutevole ad ogni vibrazione aerea.

Questo sorprendente brano pittorico ci prepara a un altro di spirito diverso: la bimba seduta sui gradi del trono della *Madonna adorata da Matteo Soranzo* (figg. 801-802), nella pala d'altare del Museo Civico di Bassano, opera compiuta nel 1537, ove Jacopo da Ponte vagamente richiama la *Madonna* di Tiziano Vecellio per Ca' Pesaro nella disposizione e nella costruzione del trono, ma è ancor tutto bonifacesco per il colore chiaro e limpido, a note vivaci d'arancione, di verde erba,

d'azzurro, tra cui spicca, specialmente nella veste del cavaliere in piedi, a sinistra, il tipico rosso scarlatto. Del bresciano Moretto son palesi ricordi l'Angelo col libro, chiaroscurato alla maniera lombarda, la testa rotonda di Santa Lucia, sullo sfondo grigio del marmo, delicatamente fumeggiata d'ombre, la posa in tensione del cavaliere col braccio sul fianco, che tuttavia, perduta la grazia languente propria alle figure del maestro bresciano, si fa spavalda, energica, tracotante. Lo

Fig. 801 — Bassano, Museo Civico.
Jacopo Bassano: *La Madonna in trono e Matteo Soranzo adoratore.*
(Fot. Alinari).

spirito popolaresco penetra tutta l'opera: il Bambino piccoletto e tarchiato ruzzola pesantemente verso la Santa, guardandola con piglio malizioso dal balcone del braccio materno, e il Santo patrono di Matteo Soranzo, con quella sua romana clamide annodata sulla spalla e svolazzante, par uscito, maniche rimboccate, da una bottega di rivendugliolo bassanese. Ma il nascente genio d'Jacopo lampeggia in alcuni particolari del quadro, le erbe e i fiori ombrelliferi, resi con l'istintivo naturalismo di un Pisanello moderno, e a un tempo con lo spessore granoso del tessuto di un secentista caravaggesco; il ritratto d'uomo con manto, inciso

con maschia forza plebea nei tratti del volto e nella ferma posa, coperto di drappi densi, tirati, di un vigor plastico da pittore sivigliano, e la fanciullina seduta sui gradi dell'altare, campione invece di venete morbidezze nelle carni vaporose, nella bruma

Fig. 802 — Bassano, Museo Civico. Jacopo da Ponte: Particolare. (Fot. Alinari).

dei capelli castani. Un diadema sulla rotonda testina, un monile al collo di perle frammiste a coralli, completano la figura deliziosamente soffice e lieve nella sua rotondità di frutto, inumidita da luce. Il fulvo cagnolo, i fiori nivei, la veste a righe verdi e rosso svanito, che ondeggiano e si spezzano di continuo, gio-

cando con l'ombra or sanguigna or rosso granato tra lumi rosei e biondi, son rivelazioni primitive della grandezza del Bassano pittore, e insieme preludii al Veronese nell'effetto di strie policrome e nella fioccosa morbidezza della pennellata. Un orlo bianco rosa segna rapidi i contorni delle maniche legate al polso da un nastro, e aperte a calice di fiore attorno la tonda mano infantile; tutta un gioco di linee e luci spezzate è la vesticciola di seta orientale, che mette, come la pantofolina scarlatta, una nota di festa sul grigio della pietra. E le maniche, rosseggianti all'ombra, biancoverdi nei chiari, sono un primo esempio, ancor semplice, della tendenza d'Jacopo a dissociare, sotto il prisma della luce, i colori.

La data del 1538 è scritta sulla pala della chiesa parrocchiale di Borso, dove accanto all'influenza di Tiziano, evidente nella ispirata figura del santo vecchio Zenone, si vedon riflessi delle forme ampie e degli enfatici panneggi di Palma il Vecchio, al tempo della *Sacra Conversazione* nell'Accademia di Venezia. Ancor inesperto a disegnar di scorcio lo sgabello del trono e a svoltar la figura di San Giovanni, che s'ingobba come il Re nella *Storia dei Maccabei*, Jacopo, in questa pala d'altare, amplificata di forme e più aderente alla tradizione veneziana, non raggiunge l'intensità d'effetto pittorico dei particolari citati nel quadro Soranzo. Il colore, vivace e brillante, rimane osseo, di smalto, poco impressionabile agli effetti di luce e d'ombra, mentre nella figura di *S. Zenone* (fig. 803), dipinta da Jacopo per la chiesa di S. Caterina a Lusiana, e tratta dal modello tizianesco della pala in Vaticano, ombra e luce sgranano il colore come nel tardo Vecellio, e sfaldano i piani della testa ispirata. Più vicina alle nitide visioni plastiche delle prime opere d'Jacopo, è la *Pietà* della chiesa di Crosara (fig. 804), ove l'ampiezza formale del Palma vecchio e del Pordenone non disperde l'antica influenza di Girolamo Savoldo, che anzi s'afferma nell'altorilievo roccioso delle immagini, vedute dal pittore in un perfetto, illusorio, tutto tondo, attratte dal paese crepuscolare all'esterno per forza di luce. Non mira, il Bassano, al ritmo spaziale che lega figure e

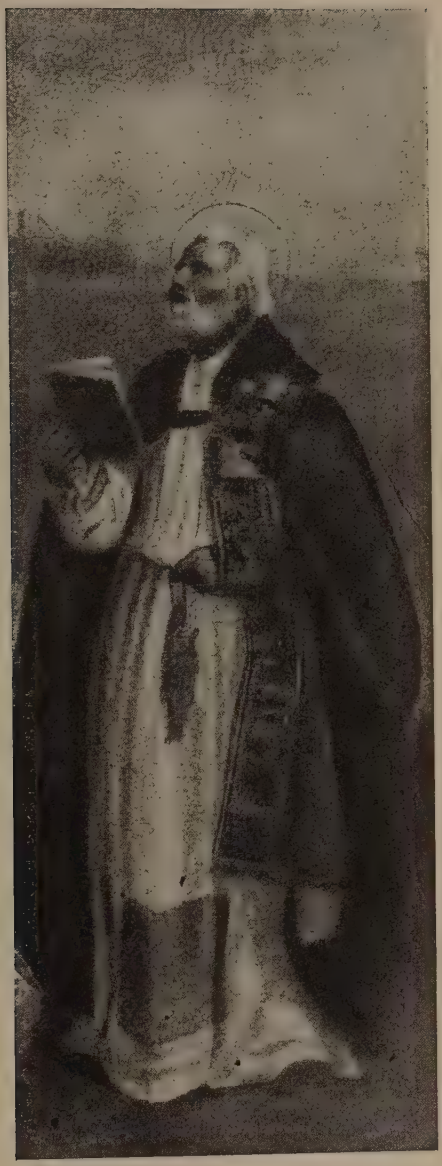


Fig. 803 — Lusiana, chiesa parrocchiale.
Jacopo Bassano: *San Zenone.*
(Particolare della pala nella chiesa suddetta).

gruppi primitivi del Tintoretto, costruiti anch'essi per virtù modellatrice di lume e d'ombra, ma solo a una squillante vivezza di colore, e al tutto tondo massiccio e sommario d'un gruppo di statue policrome staccato dalla parete imminente di roccia. Nei

Fig. 804 — Crosara, Chiesa parrocchiale. Jacopo Bassano: *Deposizione.*

contrasti di tinte cupe, quali il manto rosso greve di S. Giovanni e le stoffe turchino e nero della Vergine, con altre limpide e canore, come il gialletto della veste di Maddalena e i bianchi del soggolo di Maria e del sudario di Cristo, densi e vibranti per riposte vene d'argento e di cristallo; nei passaggi da bianco a bianco, tra le

vesti e il velo della pia donna che sorregge la Vergine, s'afferma la potenza d'Jacopo maestro del pennello, in quest'opera dove il colore, compatto e cretaceo, s'immedesima con la statuaria pesantezza delle forme.

* * *

Il quadro dell'*Adorazione dei Pastori* ad Hamptoncourt (fig. 805) rispecchia l'ultima fase della maniera giovanile di Jacopo, nella plasticità larga e solida delle figure modellate in

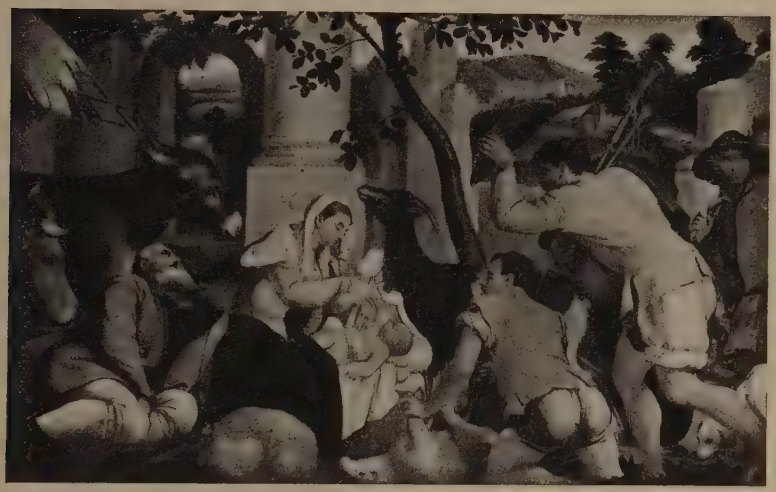


Fig. 805 — Hamptoncourt, Galleria del Palazzo Reale.
Jacopo Bassano: *Adorazione dei Pastori.*
(Fot. Bourke).

humus compatto, lo stesso che forma le architetture e i colli lontani, nell'insieme pezzato di larghe chiazze brune. Ogni oggetto, nella sua realtà plastica e nella smaltata levigatezza del colore, sembra incassato entro il piano del quadro, a musaico.

Il manto azzurro della Vergine, quasi nero, e il tenebroso profilo della capretta, appiattita come ad intarsio sul fondo di muraglie chiare, forman argini d'ombra alla calda bianchezza della figura di Maria e dei lini che avvolgono Gesù; le foglie cupe di un albero si stampano sul biancore della collina e del cielo; dietro

un cane bianco spunta la testa di un'altro bruno; sopra l'avorio di una colonna spezzata si stampano una casacca oscura, un cappellaccio cupo e l'ombra appena schiarita di un volto, in una vicenda di contrasti di chiaro a scuro, quasi di bianco a nero, nuova all'arte veneziana, e moderna. La gran forza paesana di Jacopo si riflette nelle figure, per la prima volta in lotta contro l'inerte pesantezza che le fissava al suolo nella *Cena in Emaus* e nella *Fuga in Egitto:* le cinture dei due pastori si torcono, e tutto il corpo s'aggira a vite, forzando i panni col turgore dei muscoli. L'immobilità stessa di San Giuseppe, irrigidito nella sua posa di estrema tensione plastica, è immobilità apparente, che cela lo sforzo dei muscoli. Così, nelle linee che s'intrecciano traverso lo spazio e si divincolano, nell'energia che scuote le moli corporee, prima inerti, e in tutto si rivela, persino nel rigido fustagno delle giacche contadinesche, l'*Adorazione dei Pastori* di Hampton Court, grande musaico policromo, segna il passaggio fra il ritmo lento della maniera prima e il ritmo agitato della seconda, che ci rende quasi irriconoscibile la placida figura del pittor contadino.

* * *

L'impressione dell'arte di Bonifacio Pitati ancora si scorge nell'*Epifania* di Edimburgo (fig. 806), successiva alla *Trinità* di Angarano (fig. 807); ma le tinte, prima staccate e limpide nella piena luce del giorno, s'accordano in un'intonazione più fusa e scura. L'ombra, chiusa fra alte muraglie a destra perchè ne esca radioso il gruppo divino, raccolta dietro il corteo dall'altura a sinistra, che forma paravento tra le figure e il bianco lume del cielo, avviva il gioco dei riflessi, e move intorno alle cose l'aria vibrante, agitata dal fremito delle luci. L'azzurro del manto di Maria, le strisce tagliate in esigue lamine d'oro per la veste di velluto del giovane Re in ginocchio, fantasia cromatica d'origine romaninesca, il giallo rosso di un corsetto di fustagno, il rosso di sangue rappreso del manto di San Giuseppe, son le note di colore salienti del quadro. Nella testa del Santo, che ripete

Fig. 806 — Edimburgo, Galleria. Jacopo Bassano: *Adorazione dei Magi.*

fra le carni di fiamma e l'argentea spuma della barba, il contrasto del San Zenone nella pala di S. Caterina a Lusiana e di Giuseppe d'Arimatea nella *Pietà* di San Luca a Crosara, il colore diviene

Fig. 807 — Angarano, Chiesa. Jacopo Bassano: *Trinità*.

incandescente; e nei brividi luminosi della veste a strisce d'oro di un re, nelle sfrangiate pieghe della veste rosso svanito di Maria, la virtù del tocco d'Jacopo, là tremulo e sottile, quasi lineato, qui breve e denso, spiega più che nel passato il suo potere. In

pieno spessor di pasta è dipinto invece l'enorme stendardo, ove le pieghe s'incidon grevi come solchi scavati entro l'umida terra dei campi, riflettendo quella predilezione del Bassano per la densità della materia, che è il principio fondamentale di un capolavoro, la *Cena* della Galleria Borghese.

Un altro preludio alla *Cena* si vede nel quadro di Edimbourgh, e cioè il contadino in angolo a destra, curvo sui cani, in vesti di fustagno, scoppianti come buccia di frutto per troppa tensione, mentre in tutto il resto del quadro le figure appaiono assottigliate e acuite rispetto a quelle dei periodi antecedenti, e i contorni, prima fermi e grevi, si disegnano ondulanti seguendo l'oscillar delle luci. Anche il modellato dei volti non ha più l'antica rotondità: lo scuro forte sotto gli zigomi scava le guance; le palpebre si gonfiano; le ammaccature d'ombra infondono alle superfici una sensibilità prima ignota. Ma soprattutto nuovo nell'arte bassanesca è il contrapposto di toni chiari e scuri, di macchie d'ombra e luce, da cui scaturisce un effetto pittorico d'intensità mai prima raggiunta da Jacopo. Qua una veste di moro circonfonde di velato splendor sidereo l'immagine bruna, lieve, plasmata d'ombra, là un corsetto di paggio, d'un azzurro quasi nero, si stampa direttamente, spianandosi, sul dosso di un cavallo niveo; ovunque le figure giran di tre quarti, di fronte o da tergo, in luce o controluce, con nuovo risalto cromatico e luministico di superfici accostate fra argini ondulanti, e a un tempo con effetto più contenuto e signorile di color fuso nell'atmosfera, vibrante senza clamori. Anche i volti, di una plastica asciutta e ferma, presentano modificato e ingentilito il tipo contadinesco delle opere prime, composto ora a una gravità ombrata e pensosa, che nei due paggetti dietro il cavaliere si tinge di malinconica grazia.

* * *

Nella *Fuga in Egitto* dell'Ambrosiana a Milano (fig. 808), le forme sono, più che nel quadro di Edimbourgh, ampie e solide, modellate con mano precisa di plastico, che arrotonda in ovoide

d'impeccabile purezza la testa di un pastorello, e ogni particolare subordina a quella forma geometrica, le turgide labbra, le palpebre convesse, le ciocche uncinate. Ma un'improvvisa folata di vento barocco traversa la scena, rivelandoci in Jacopo un interprete personalissimo del manierismo emiliano, che si vale della linea frastagliata e mossa come di strumento a raggiungere nuovi effetti di colore e di luce. Un accenno a questa tendenza che tutte rinnova le forme grevi, stagnanti, immote nell'aria immobile di Jacopo primitivo, si era avuto nella *Trinità* d'Angarano, ove il manto s'arrotola sopra il capo dell'Eterno in una potente spirale; ma ivi il cenno rimaneva isolato tra le forme ancor grevi e lisce, mentre nel quadro dell'Ambrosiana le volute scherzose del velo di Maria dibattuto dal vento si ripercuotono nello slancio del fanciullo verso quell'aquilone improvvisato, e in tutto il fremito d'aria, che attraversa la scena e arrovella panni, sfrangia nuvole nel cielo burrascoso, accartoccia le foglie della quercia come spinoso agrifoglio, terminando con lo scroscio d'una pioggia di raggi dirotta dal velario di nuvole sulle colline. Il capriccio dell'aria primaverile sventola a festa veli e nuvole sul paese freschissimo e attorno il gruppo della Sacra Famiglia, in contrasto con la pensosa calma delle immagini velate di stanchezza e di malinconia.

Difficile spiegare quest'improvviso cambiamento dell'arte d'Jacopo, ma certo egli vide pitture, disegni, stampe del Parmigianino, e da esse apprese a interpretare, con l'originalità indelebile del genio, le variazioni di forma e di luce mediante la linea, tremula nei contorni delle stoffe e delle foglie, spezzata e trita nelle montagne del fondo, breve come scintilla nella cristallina spira del velo, metallica nelle foglie dell'albero, sempre vibrante con l'aria e la luce dell'aperta campagna. L'antica levigatezza delle superfici vien meno per il fremito dei panni mossi dal vento, le crepe tortuose e le aperte ferite dell'albero, i contorni seghettati e le bianche nervature delle foglie, prima lisce e lustre, ora emule dei disegni del Dürer nell'espressione di una vitalità fiammeggiante, irrequieta.

Le figure, a colori vividi e caldi, e l'albero bruno fulvo, staccano dal chiaro verdazzurro di cielo e di montagne; il paese, per la prima volta in un'opera d'Jacopo, si stende ampio e vario sotto il cielo spumeggiante di nuvole e tinto di verde dal crepuscolo. A destra s'innalza l'albero, a sinistra un gruppo immobile: il contadino, che nelle rughe lambiccate della palpebra e nei fra-

Fig. 808 — Milano, Ambrosiana. Jacopo Bassano: *Riposo nella Fuga.* (Fot. Alinari).

stagli dell'orecchio gareggia con la ruvida corteccia del tronco, e i due pastorelli di fianco all'asino, uno dei quali porta sulle spalle l'agnello legato per le zampe, motivo prediletto dal Bassano. Nel centro, in un libero spazio di campagna e di cielo, la Vergine, in balìa del vento che fa gorgogliar le stoffe e trae dai veli un luccichìo di festuche argentine, china sul bimbo la testa con tenera e assorta attenzione. I lineamenti ripetono quelli della *Madonna* di Edimbourgh, ma più nobili, improntati a grave e

pensosa dolcezza: la piccola bocca seria, lo sguardo che cade pesante e profondo dall'alto, ci presentano il tipo bassanesco nel momento in cui s'accosta a quello del Parmigianino, senza tuttavia perdere l'austera compostezza, il grave silenzio d'Jacopo. A un tempo, i gesti diventan lievi: le mani, che voglion trattenere il Bimbo nel suo slancio di volo, sfiorano appena, con la punta delle dita, il nudo corpicino. Sdraiato a terra, col gomito sopra un rialzo e la mano sulla fronte, come abbattuto dalla stanchezza, San Giuseppe contempla, ansimante, estatico, il fanciullino, che segue con l'occhio, con le braccia tese, col nudo arcuato, la spira scintillante del velo. E il ritmo celere, capriccioso e lieto, che muove i contorni del gruppo centrale, contrasta con originalissima grazia alla pensosa gravità della Vergine, come i capricci del vento marzolino alla calda maturità dell'estate.

Fra tanta effervescenza di linea e di luce, sempre più s'afferma, nell'opera di Jacopo Bassano, l'acuta sensibilità d'osservatore, pronta ad animar la sostanza delle cose, il tessuto delle stoffe, e a sprigionarne la vita: il mantello dei due cani è reso con interpretazione del vero profonda e quasi istintiva, nei guizzi elastici e nelle conseguenti variazioni di luce; i pannilini traboccanti dal cestello ci fanno pregustare la soffice cremosa pastosità delle *Nature morte* di Vermeer van Delft. E infine il pastore in maniche di camicia, che indica il cammino al viandante con l'agnello in ispalla, ferma l'attenzione per la grave bellezza plebea, il nitor plastico dei contorni sbalzati da luce, come nelle immagini primitive di Michelangelo da Caravaggio.

La stessa Vergine con la bocca piccolina e i grandi occhi chini si vede nel guasto affresco sulle mura del convento di San Francesco a Bassano: *Maria in trono fra i Santi Antonio Abate e Francesco* (fig. 809), gruppo ad alta piramide coperta da uno scintillante baldacchino a vela. Anche il bimbo ripete la posa già studiata da Jacopo per l'*Epifania* di Edimbourgh, più mossa, qui, e più sospesa; e i due Santi, Antonio Abate, grandioso nella bianca veste a campana, con lo sguardo rivolto ai fedeli, Fran-

cesco, proteso in slancio di offerta a Gesù, segnano in perfetta continuità architettonica due lati dell'obelisco che ha per vertice il velo ondeggiante di Maria. Il colore, in gran parte caduto,

Fig. 809 — Bassano, Convento di San Francesco.
Jacopo Bassano: *Maria in trono fra i Santi Antonio Abate e Francesco.*

appena s'indovina, ma tutta la virtù pittorica d'Jacopo si riflette nel segno del pennello, ora disciolto con rapidità corsiva nel velo della Vergine e nel gonfio baldacchino, or inciso a tratti scroscianti che ci ricordano gli studi a penna di Ti-

ziano, ora conciso e fermo, or lambiccato e capriccioso, così da suggerire, anche traverso la ruina, ogni cangiar di luce sulle superfici mosse dall'aria. Più che nel *Riposo in Egitto*, qui la Vergine, alta sul trono fra nubi di stoffa, evoca delicate eleganze parmigianinesche.

Lo spirito barocco della *Fuga in Egitto* si svolge nella pala di Monaco, raffigurante la *Vergine in trono fra i SS. Rocco e Giovanni Battista* (fig. 810). Un'arcata oscura, interrotta dalla cornice, e un parapetto di marmo venato, appena accennano l'ambiente, da cui s'innalza, composto di cubi marmorei, il trono della Vergine. Un drappo di velluto copre gli altissimi gradi; un tendone verde cupo scende rigonfio dall'alto e separa l'immagine di Maria, entro la nube dei veli, dal chiaro verdazzurro del cielo. La costruzione del gruppo è ancor la piramide, più slanciata e stretta che nell'affresco di Bassano, per l'inoltrarsi dei Santi sino ai limiti del trono, e per la distanza da terra del gruppo divino, più elevato nel cielo. Come nella *Fuga in Egitto*, ma con impeto maggiore, Jacopo avvolge e strizza le stoffe della Vergine, muove a zig zag le luci sulle pieghe agitate della manica, foggia a conchiglia il lembo della sciarpa; e fa che il gruppo stesso di Maria seduta di sghembo e del Bimbo proteso di slancio, partecipi all'instabilità dei drappi agitati in mille guise dal capriccio dei venti del Nord, gli stessi che nel Quattrocento arrovellavano i drappi intorno alle figure di Alberto Dürer. La Vergine china dall'alto il viso grave, chiuso, energico, sul mite San Rocco, che fronteggia in acuto contrasto il Battista, aspro e duro di contorni sul fondo chiaro di cielo.

Par che Jacopo sia preso da mania sculturale, barocca; e con insolita forza taglia, spezza, arrotonda le forme. Tutti i contorni s'arricciano, si torcono, si curvano e ricurvano. Non più piccoli rivi di bianco scorron sui drappi, ma serpeggiano i bianchi d'argento in tratti fulminei. Anche sui drappi colorati, le luci non cadono come un velo, ma rompono a zig zag, a rete, a irregolari frastagli, l'uniformità delle tinte. A un tempo, le linee delle figure si urtano, s'incrociano, si spezzano, serpeggiano, rompendo

l'antica dolce monotonia delle composizioni d'Jacopo. Il pennello delinea con impeto contorni aggrovigliati; sbalza come in metallo l'ardente profilo del Battista; con segno grafico indica lo

Fig. 810 — Monaco, Antica Pinacoteca.
Jacopo Bassano: *Madonna fra S. Giovanni Battista e S. Rocco.*
(Fot. Bruckmann).

scompiglio selvaggio delle sue chiome; s'addentra in ramificazioni coralline entro il velo spugnoso della Vergine, che il vento strizza e corrode. Tutto spumeggia, si dibatte, gorgoglia nel sole che ingialla le carni sul freddo cielo verdemare.

* * *

Le ombre limpide, che nel quadro di Monaco cadono sul tappeto del trono, diventano anche più limpide nell'atmosfera chiara e tenue, di cristallo, del quadro raffigurante la *Decollazione del Battista* a Copenaghen (fig. 811), che segna un nuovo passo di Jacopo verso eleganza stilistica di forme e libertà decorativa di effetti.

Lo scenario, nuovo all'arte veneziana, è costruito in così stretta continuità di linee tra figure e spazio, da trovar solo riscontro, nonostante l'ingenua prospettiva, nelle opere dei grandi pittori architetti del periodo manieristico, di un Pellegrino Tibaldi, ad esempio, meno esperto di regole architettoniche, e perciò più fantastico nell'evocazione di un ambiente astratto, insofferente di rigori prospettici e legato da una salda e profonda armonia. Un colonnato in rapido scorcio, tronco poco sopra l'altezza dei piedistalli, un tavolo di là dal verosimile inclinato sotto il prezioso argento della tovaglia, un baldacchino di seta violacea che ne accompagna l'inclinazione, compongono un interno ai tre personaggi, astratti dalla scena del supplizio, che avviene sul prato, in continuazione immediata con la loggia, e che ad essa si lega per contrapposti e rispondenze di linee tra figura e figura. Il profilo sfuggente di Erodiade, rigido e crudo nella sua aristocratica finezza, guida il nostro sguardo, per virtù di contrapposti luministici e lineari, al profilo ascetico del Battista: in luce l'uno nella sua trasparenza d'alabastro sull'alabastro, in ombra l'altro sull'ombra della tovaglia; e così il cavaliere pietoso, intento al supplizio, e il carnefice che impugna tra gli artigli le chiome serpentine del Martire, l'uno di tre quarti da tergo, l'altro di tre quarti di fronte, in ombra l'uno sulla chiarità del marmo, avvolto l'altro dall'aria chiara, fissano vicendevolmente la nostra attenzione per contrapposti ritmici e cromatici. Anche i colori afforzano l'unità architettonica della scena: il viola bassanesco del baldacchino guida l'occhio alla veste violacea dell'Orientale, lungo la diagonale che dall'angolo superiore

a destra conduce all'angolo inferiore a sinistra, traversando la scena, che risulta, per questi rapporti di linea e per quest'eco di colore, intimamente serrata, mentre è composta di due episodi distinti: *Il supplizio del Battista* e *Salomè davanti a Erode e ad Ero-*

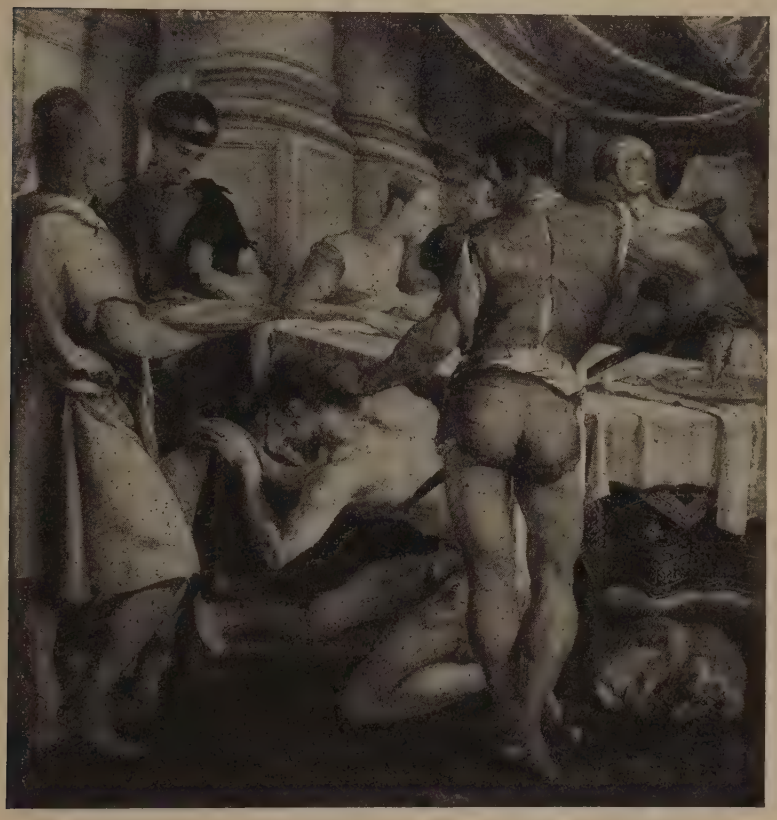


Fig. 811 — Copenaghen, Museo. Jacopo Bassano: *Decollazione del Battista.*

diade. Più che in ogni altra opera d'Jacopo, qui si sente l'influenza del Parmigianino nel rinnovato stile delle immagini.

Il pittore, che già nell'*Adorazione dei Pastori* ad Hampton Court si era studiato di vincer l'inerzia delle prime forme, spezzando e torcendo linee nell'ampiezza libera dello spazio, le alleggerisce ora, nell'ambiente chiuso, allungandole, affilandole, sot-

tilmente disegnando a punta di pennello i nervosi contorni delle spalle e del collo di Erodiade, gli acuiti profili dei volti, le pieghe tenui come incrinature nelle vesti del carnefice, l'irta capigliatura del Battista. Nessun altro pittor veneziano disegna così agilmente col pennello come Jacopo in questo periodo massimo della sua arte. Il contadino, che nelle opere prime dava alle immagini proporzioni tozze e pesanti, qui gareggia coi più raffinati maestri d'eleganze del Cinquecento emiliano e toscano, non solo nei tipi di donna svelti, con piccole teste delicate e nervose, ma anche nei dettagli della scena, la tovaglia e i tovaglioli d'argentea seta, il piatto d'oro con l'anfora lavorata a cesello dalla luce, l'acconciatura di piume, che sembra ideata apposta, nella sua grazia selvaggia, per completar di punte l'acuto profilo di Erodiade, la treccia che, appiattendosi, cinge la testa di Salomè d'un anello a sottile traforo, come ghirlanda in fregio architettonico. È una eleganza discreta, senza chiasso, così aristocratica e rara, da parer miracolo nell'arte d'Jacopo. Solo particolare barocco del quadro, il velo di Salomè, simile nell'aprirsi a una gran cresta marmorea, riman sospeso nell'aria, fisso con rigore architettonico entro il piano stesso obliquo della figura.

Da ogni forma, nell'apparente stasi, si sprigiona un'acuta espressione di agilità e d'irrequietezza: le membra del Battista sembrano scricchiolare, come di legno secco, scavate da profondi canali tra muscolo e muscolo; le spalle di Erodiade ondulano; il sottile collo di Salomè s'allunga arcuato come collo di cigno, e il profilo aquilino d'Erode si volge di scatto alla donna seduta al suo fianco. A pie' del tavolo è un cane, esempio tra i maggiori della grandezza d'Jacopo animalista: si è arrotolato su se stesso, e il morbido mantello lascia scorgere il guizzo dei muscoli elastici nell'aggirarsi in cerchio dell'agile corpo.

Il colore, steso quasi dappertutto in strato sottile, è, più che nelle opere precedenti, lieto e limpido. Il verde s'incupisce nelle stoffe delle vesti e prende luci smeraldine nel tappeto orientale; il turchino del fondo di tappeto tinge il manto del guerriero con l'elmo e il lembo della veste d'Erode. I gialli e i rossi compongono

una vasta scala di gradazioni, dal giallo acidulo del cedro al giallo zolfo, al giallo marrone, all'oro dei piatti, che par fondere ove cade il sole, al rosso arancio, al rosso granato. I bianchi s'ingrigiano nell'ombra, mutando sottilmente di luce secondo il movimento delle pieghe, dalla tovaglia tesa, un po' rigida, ai tovaglioli flosci, d'argentea seta, dolce al tatto; le pieghe nella camicia del carnefice son modellate entro lo spessor spugnoso della pasta, come scavando con uno scalpelletto la compatta sostanza cromatica.

I colori puri traggono una sorprendente freschezza dall'aria limpida, in cui le ombre sottilissime traspaiono. I passaggi dalla testa in mezza luce d'Erode alla lieve penombra che ingrigia il marmo del piedistallo di colonna, dal lume alabastrino della testa d'Erodiade al niveo chiaror del seno, all'avorio dei piedistalli, son quanto di più sottile l'arte d'Jacopo abbia dato in rapporti di luce durante questo periodo di stilismo elegante e prezioso. Par che la penombra tenuissima del volto s'irradii d'interna luminosità, a gareggiare, prima di Paolo e in modo più raffinato e intellettualistico, con le ombre di nuvola del Veronese.

Simile costruzione ha la scena in un quadro che rappresenta l'arte d'Jacopo Bassano nei suoi momenti d'eccezionale potenza: *Lazzaro e il ricco Epulone* della Raccolta Platt ed Englewood (fig. 812). Anche qui loggiato e figure son disposti in linea trasversa; le colonne del loggiato, tronche poco sopra il piedistallo; i due campi in cui si svolge la scena, pavimento e prato, disposti in così immediata continuità di livello da confondersi in un solo; anzi lo stesso arredamento serve alla scena: il tavolo stesso, con lo stesso tappeto, un ugual piatto d'oro, uguali colonne; solo un tronco d'albero e un lembo della campagna da cui è venuto il mendico entrano nuovi elementi nell'ambiente stesso. Ma l'effetto scenico è interamente mutato; come se, stanco del sottile intellettualistico dosaggio di rapporti lineari e luministici a cui s'è costretto nel quadro di Copenaghen, il pittore sia arso da una improvvisa sete di libertà pittorica, d'effetti repentini abbaglianti. Ed eccolo far passare traverso le due figure estreme,

Epulone e Lazzaro, la diagonale del quadro, allungata e tesa come a uno strappo, per il contraccolpo tra l'una indietreggiante, l'altra quasi sdraiata a terra; e accentuar l'effetto di linee divergenti col tronco d'albero che divarica dalla base delle colonne. È come se un colpo di bacchetta magica avesse mutata in un attimo la fisionomia della scena: le colonne sono simili, su alti piedistalli, ma le fini cornici aderenti del quadro di Copenaghen aggettano ora acute e squillanti nella luce; il tavolo è lo stesso; ma, non più esposto a noi nell'intera larghezza, partecipa, per il suo rapido sfuggire, alla vita scattante dei personaggi, e complica di nuove linee a incrocio la composizione tutta gomiti e fughe, tutta movimento di linee e di luci. Persino il tovagliolo, che ricadeva largo con molle fruscìo di seta, qui scroscia di peso in un fascio di pieghe a punta, come diaccioli.

Nel quadro di Copenaghen, i personaggi, pur nei loro atteggiamenti nervosi, sembravan legati allo scenario architettonico angusto e imminente; così che tutti i movimenti restavan sospesi. Qui invece, nell'architettura a elementi più spaziati e radi, più aperta all'aria e alla luce, si muovono libere le figure: Epulone, bel gentiluomo friulano, nella sua posa d'estro, di pittore che miri indietreggiando l'effetto della pennellata buttata di getto sulla tela, mentre il piatto d'oro poggia sulla sinistra come preziosa tavolozza; la gentildonna, che di fianco a lui snoda il corpo sottile dalla testina acuta al collo arcuato, alle spalle spioventi, al gomito appuntito; il mandolinista volto da tergo, mani in ozio puntate sulle ginocchia, spalle in abbandono, intento alla scena. Le tre figure giocano così d'angolo intorno alla tavola, come giocan d'angolo, a riscontro, sul prato, l'inerte Lazzaro e i due magnifici cani. La disposizione triangolare dei gruppi è la stessa invertita, e le due parti della scena, come nel quadro di Copenaghen, non sembrano aver tra loro unità drammatica, se non per ragione di ritmo lineare e luministico. Divide i due campi una figuretta di fanciullo, immota, con la testa china, emaciata di ombre, isolata nello spazio dallo sguardo pensoso come dalla nota cupa della veste, di un azzurro quasi nero sulla bianchezza

Fig. 812 — Englewood, Collezione Platt. Jacopo Bassano: *La Cena del Ricco Epulone.*
(Per cortesia del possessore).

abbacinata del marmo, per uno di quei contrasti pittorici che Jacopo già tentava nelle prime rappresentazioni della *Natività*.

Entro lo spazio, che la tesa trasversa delle figure par dilatare a forza, con istantaneo lampo di vita, la luce, diffusa nel quadro di Copenaghen, balena tra chiazze d'ombra; e l'atmosfera vibra tutta di sole. Ed ecco la luce a sprazzi spiegare al suo massimo, per intensità di macchia pittorica, tutta la ricchezza dei colori d'Jacopo accordati in una generale tonalità calda e bionda, traendo dalle note di verde, di giallo, di rosso, un effetto opposto a quello delle stesse tinte nell'atmosfera cristallina e fra le penombre limpide del quadro di Copenaghen. La luce taglia, squadra, affila il marmo abbacinato dei piedistalli; sfavilla dalle chiome nebulose della donna; filtra morbida nella giacca del musico; oscilla, fra tremolii d'ombre, sulla veste del ricco, aperta dal gesto spavaldo. E la pennellata, breve e rapida nel rendere il luccichìo delle stoffe di Epulone, tenue sulla fine seta che inguaina la donna, s'adagia sulla giacca del suonator di liuto con meravigliosa scioltezza e larghezza, davvero uguagliando la pennellata di Velazquez giovane, nel rendere la corposità pastosa e torpida del velluto. La luce interpreta lo spessor delle cose, la calda ricchezza del colore, la vita della forma, con tanta immediatezza che l'immagine dal volto invisibile balza ai nostri occhi come il particolare più ricco di vita pittorica, nella semplicità solenne di quel suo adagio di luce.

* * *

La figura della gentildonna nel quadro Platt, snodata e fiammea, con le bionde trecce spumanti di luce, si rivede nella *Veronica davanti a Cristo caduto*, della Galleria di Budapest (fig. 813), altra creazione fra le più grandi di questo periodo massimo dell'arte d'Jacopo. È ancora una delle tante sorprese che incontra chi segua il Bassano nella sua via a repentine svolte: dalla pesantezza impacciata delle prime opere al fiammeggiante barocco della *Fuga in Egitto*, allo stile aristocratico della *Morte di San Giovanni Battista*, a questa *Stazione di Via Crucis*, immaginata da una fan-

tasia violenta, fanatica, quasi feroce, più vicina allo spirito esaltato della Spagna e del Greco che a quello del contemporaneo mondo italiano. La stessa testa del Redentore, rigida, scolpita nel legno, dardeggia uno sguardo pungente, fulmineo, dove non appare la dolce umanità di Cristo eternata da Giambellino e da

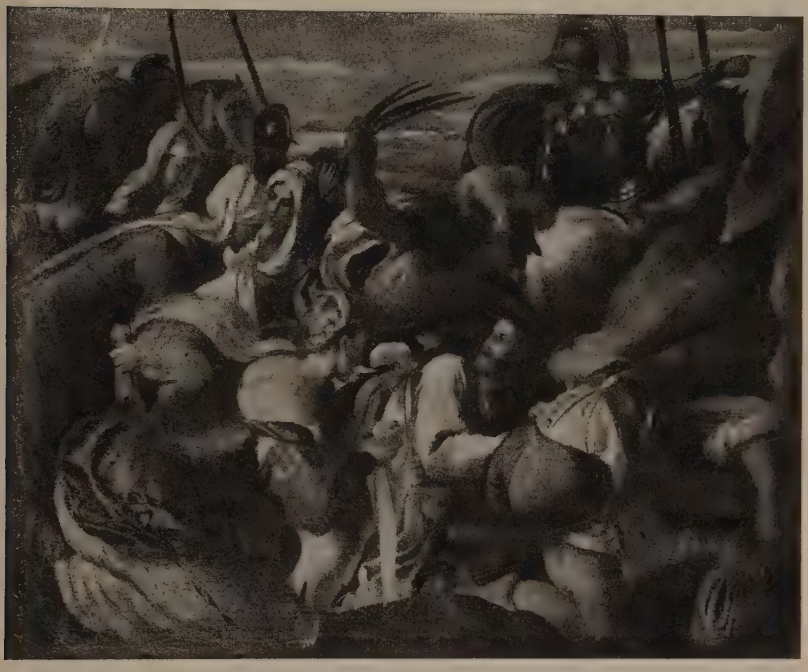


Fig. 813 — Budapest, Galleria Nazionale.
Jacopo Bassano: *Veronica davanti a Cristo caduto.*

Giorgione nel mondo veneto, ma uno spirito aggressivo, audace, battagliero. La composizione, stretta nello spazio, si svolge a conca profonda sul cielo squarciato da nuvole: il comandante sopra un cavallo bianco e due lance interrotte dalla cornice, un cavallo scuro, custodito da due cupi armigeri con lance anch'esse interrotte, forman gli estremi della conca, che al centro s'inabissa col Cristo caduto e col Cireneo e i ladroni curvi sotto la croce. Da nessuna composizione d'Jacopo Bassano, nè dell'intiero mondo

veneto, si sprigiona una violenza così irresistibile e selvaggia, come da questo viluppo serpentino di drappi e chiome, che allaccia figura a figura, annoda e snoda spire dopo spire, in un fulmineo corridietro, sul cielo triste, tetro, opaco. I solchi orizzontali delle nuvole, e le orizzontali segnate dalle spalle e dal mantello del comandante, e dal meraviglioso gruppo funebre dei due cavalli e dei due lancieri, per cupo silenzio d'ombre e per cadenzato peso paragonabile a quello dei fucilieri di Manet, accentuano l'impeto della corrente che travolge le immagini nella conca profonda. La sferza sibilante nel braccio levato dell'aguzzino, proprio al centro della scena, par dia il segnale a quel fiammeo incalzar di spire. Aggiungono note di contrasto il cielo spento, dove anche gli squarci di nuvole illividiscono, e i guizzi di luce fiammei, che accendono manti, veli, capigliature, traendo da una seta verde bronzo sanguigni riflessi; e dalla nivea densità dei bianchi, lampi d'argento. Par che la folgore passi sull'orda selvaggia, e tutto prenda fuoco al suo passaggio. Si stampano in ombra le lance sul cielo morto; e tra i lampi si ripetono i contrapposti di bianco a nero, prediletti dal Bassano: il profilo fosco di una Maria festonato sull'argento del velo, l'adunco profilo dell'aguzzino sulla groppa nivea del cavallo. Intorno al Cristo caduto la sferza sibila; urla Veronica tra le vampe dei capelli e dei veli; si tende il torso nudo del Cireneo ansante nello sforzo del traino: in un momento d'esaltazione fantastica, Jacopo suscita la demoniaca visione. Lontano, alla retroguardia, la testa china, le mani giunte della Vergine, isolata nel suo chiuso dolore, la serrata massa fosca dei due cavalli e dei due soldati, solo interrotta sopra un elmo da un funebre rintocco di luce, s'innalzano come barriera immobile, barriera d'ombra e di silenzio, tra il cielo spento e lo splendor delle immagini attorno al Cristo, urlanti, attorte, preda alle fiamme.

La virtù pittorica del Bassano giunge, in quest'opera, al suo massimo: tanto per il colore, or corposo e friabile, come nella veste chiara del Cristo e nei veli nivei che chiudono gli arabi profili delle donne dietro Maria, nei grumi d'argento sulla corazza del

comandante e sul collo del suo destriero; or sottile, come nella seta metallica della veste di Veronica, d'un verde bronzo che par s'intrida di sangue; ora molle e sfilato, come nella sottoveste, tra i primi esempi di quella minuta scomposizione cromatica, che è tra i caratteri più comuni della tarda pittura di Jacopo. Il profilo secco del Cristo e i due volti ulivigni delle donne velate sono insoliti all'arte del Bassano, prossimi al Greco nell'appuntita lunghezza dell'ovale, mentre la figura elastica della Veronica, nel suo vigor di giunco e nell'eleganza delle membra agili, è tra i più aristocratici esempi di manierismo parmigianinesco, non solo nella pittura d'Jacopo, ma in tutta l'arte veneta del Cinquecento. Come l'*Erodiade* Platt, la *Veronica* di Budapest ha un posto d'eccezione tra il popolo di creature bassanesche, in quelle sue movenze scivolose e snelle, insinuate e rigide, tra di serpe e di cigno, in quella sua acuta e fiammeggiante bellezza.

Di poco precede nel tempo questo capolavoro l'*Adorazione dei Pastori*, rivendicata a Jacopo da Roberto Longhi, nella Galleria Borghese (fig. 814),[1] anello intermedio tra il *Riposo sulla via dell'Egitto* e la *Cena d'Epulone*, come dimostra l'ampiezza di forme consueta al primo tempo parmigianinesco d'Jacopo, avanti il periodo delle sottigliezze iperboliche. In modo simile a quello seguito nel *Presepe* della Galleria di Hampton Court, esseri e cose sono inseriti nella composizione come frammenti in un musaico, ma l'atmosfera traversata da sprazzi di sole unisce qui brani per sè slegati in una vibrante unità di colore. Nuova nell'arte italiana è la concezione del *Presepe* nella Galleria Borghese: il gruppo di Vergine e Bambino, racchiuso da una cerchia di pastori e d'animali, par caduto in un angolo di mondo orfico, ove un pastore, non in ginocchio, adorante, ma sdraiato a terra, trae dal flauto rustiche melodie. Il cielo, dietro, lampeggia, frecciato da strali di luce che dardeggian le pieghe della veste di Maria, accennando con rapidità istantanea il vigor

[1] V. in *Vita artistica*, 1926: *Precisioni nelle Gallerie italiane*, pag. 142.

di giunco della persona duttile elastica, in quel suo volger di sbieco per disporsi in continuità di ondulante zona cromatica col busto di San Giuseppe, chino di tre quarti in avanti.

L'effetto del colore si basa sul contrasto fra toni dissonanti, tra il rosso che accende le carni nell'ombra e il verdazzurro del cielo, tra i violetti e gli aranciati, tra i gialli oro e i gialli aciduli. La tunica violacea della Vergine segue il fluir della luce, e qui più ingiallisce, e là meno; qui nell'ombra s'addensa e là si schiara. È il Parmigianino interpretato da un potente coloritore. La luce accentua la flessibilità, l'agilità del corpo di Maria; e il colore più risplende al suo fiotto, e il sangue scorre più vivo a tinger di fuoco le guance e l'orecchio. Intorno, linee di drappi e di veli serpeggiano, s'inarcano, s'aggirano a vortice, così che il velo della Vergine, illividito e orlato d'argento, raccoglie come in un cestello la rubiconda rosa di carne del fanciullo, in uno di quei contrasti di tono che sprigionano con violenza improvvisa, dall'arte d'Jacopo, il grido del colore. Tutto il fuoco del tramonto si rispecchia nella testa di San Giuseppe: naso, guancia, orecchio, mano, s'accendono come se la figura si chinasse verso la vampa d'un camino.

Così rosseggia, nell'ombra del cappellaccio di feltro, il volto dello zampognaro adagiato fra le pecore e i cani, come sul ciglio di un fossato, di fronte alla Vergine. Ed ecco, anche qui, alle note calde del rosso e del giallo e al fuoco del volto, opporsi il giallo cedrino di quel cappellaccio di feltro, che ondula come aperta corolla alla luce. E mentre la luce s'accentra sul gruppo della Madonna col figlio, intorno, tra ombre, divampan la testa di Giuseppe, la bozza frontale del pastore chino. Par che il fuoco venga su dalla terra e si rifletta sui volti che essa attrae.

La pasta cromatica rende, con l'immediatezza di visione particolare ad Jacopo, la sostanza e il diverso spessor dei tessuti: s'addensa come friabile neve nel velo sul capo della Vergine; si assottiglia in lamina duttile nell'ala del cappello che ripara il volto dello zampognaro; si rapprende nella camicia imbiondita dal sole; si sfiocca nel vello nebuloso delle pecore. E le tinte seguono il fluir della luce, mutano, come onda, al passar della luce.

La giustapposizione di particolari nettamente determinati e staccati, notata nel quadro Borghese, riappare nel *Buon Samaritano* di Hamptoncourt (fig. 815), ma qui l'effetto di commesso marmoreo è attenuato da un'illuminazione più calma e uniforme, e dall'intreccio di linee, minuto e complesso all'estremo, che lega figura a figura, le figure sovrapposte alla rupe e ai tronchi di

Fig. 814 — Roma, Galleria Borghese. Jacopo Bassano: *Il Presepe.*

albero tagliati dalla cornice. Più che la *Fuga in Egitto*, il *Buon Samaritano* gareggia con le stampe nordiche nella grafia lambiccata e vibrante dei contorni, segnati a punta di pennello come dal bulino di un incisore, nel tormento delle superfici corrose. La nervatura delle foglie, scure sul freddo chiaror del cielo, spicca, segnata da un fil di luce, come vertebra messa a nudo; scoppian le vesti di fustagno; la scorza degli alberi si scheggia, s'apre, si stacca a squame: par che le superfici, dilatate, screpolate, scric-

chiolino come legno troppo secco. Il pennello disegna con incisiva minuzia di tratti le fibre delle stoffe e dei tronchi, le pieghe dei muscoli, nel mulo che sovrasta con la mole irrequieta al gruppo umano; tratteggia con macchiettistica rapidità lo sfondo libero di campagna a destra e una figuretta trasparente che s'allontana. Jacopo Tintoretto nelle sue opere tarde, e più Andrea Schiavone,

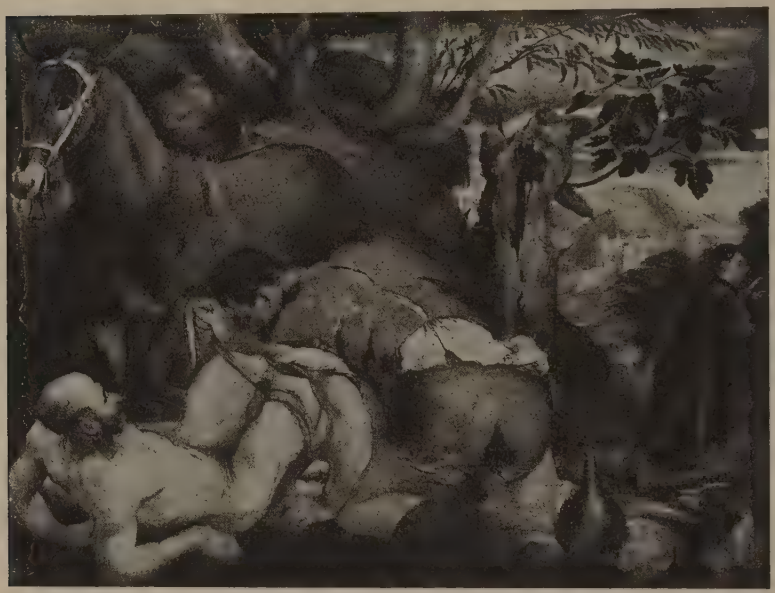


Fig. 815 — Hampton Court. Jacopo Bassano: *Il Buon Samaritano.*
(Con il permesso della Reale Casa).

dovettero utilmente conoscere simili brani di paese. E chi segue il contorno alla groppa del mulo o le orlature del corsetto rosso del Samaritano, teso per lo sforzo della figura china, rimane stupito della perspicuità incisiva e del vigore di un segno che di continuo s'appunta e si piega, come filo di duttile metallo.

Tutto, nel quadro, esprime energia vitale: lo scricchiolìo delle stoffe tese sulla persona del Samaritano, il fremito dei muscoli sotto il mantello del mulo che scalpita e scuote i freni, il cane che volge la testa, di scatto, a guardar la scena, e i fusti d'albero pro-

tesi dalla terra fulva in forti curve a corna d'ariete. A contrasto con quest'intreccio vitale di figure, piante e rupi, quasi d'attorte radici, le foglie di un albero grondano, come ali d'uccelli feriti, negre sul cielo chiaro. Anche nel colore l'effetto s'afforza per contrasto fra due toni dominanti: il giallo fulvo, cui s'intonano figure e rupe, e il freddo verdazzurro del piano, contrasto che il pittore ama ripetere tra il minio di una veste e le brevi luci sulfuree che ne delineano i solchi.

* * *

A questo quadro s'avvicina, per la gran forza plastica delle immagini, l'*Ultima Cena* della Galleria Borghese (fig. 816), tra gli esempi maggiori delle possibilità pittoriche d'Jacopo, non più esordiente impacciato, ma artista nella pienezza delle forze. Chi pensi alle prime placide opere del Bassano difficilmente si spiega il passaggio dalla rotondità pigra e sommaria del modellato all'energia di queste forme giganti angolose, di queste teste scavate brutalmente dall'ombra sotto gli zigomi e nel cavo dell'orbita, con un senso di corposità della materia ispessita da luce, e di realtà violenta, prossimo a quello del Velazquez caravaggesco. Par che in una mota argillosa giallo-rossigna siano plasmati i volti, compressi alle tempie, e cavi di guance così che le masse dei lineamenti e degli zigomi emergan dall'ombra di quei cavi con acutezza di spigoli. Una ditata nella creta par segni l'infossatura della pelle tesa fra l'occhio e lo zigomo, che ai volti comunica un'espressione di energia cupa e selvaggia; le mani compatte spiccano sul bianco argento della tovaglia, le braccia fibrose e i colli nudi sembrano tronchi d'albero scortecciati; e la piega in luce del manto teso fra spalla e braccio dell'apostolo a cui Pietro rivolge la parola stacca dalla terrosa veste come argine battuto dal sole. Proprio questo senso di concretezza e di spessore della materia (la mota sanguigna che impasta le figure, il grosso vetro della bottiglia, il metallo forbito del bacile, il grigio argento della tovaglia ispessita da luce, in strati di stupenda corporeità plastica), è il tratto comune tra la *Cena* Borghese e l'opera giova-

nile del Velazquez. Innumerevoli cumuletti prismatici di pieghe accentuano, con variazioni minime d'ombra-luce, l'impressione di compattezza plastica, e a un tempo di estrema duttilità, che desta in noi quest'argentea lamiera, su cui dense cadon l'ombre dalle braccia nodose, dal piatto metallico, dal pane, dai bicchieri, dal coltello in bilico sull'orlo del tavolo, come nella *Cena in Emmaus*. E la mela è modellata con un senso di sfericità così perfetto da richiamarci, in piccole proporzioni, i frutti dipinti dai maggiori Maestri napoletani del Seicento.

Una profonda unità di visione plastico-luminosa scaturisce dalla rispondenza tra il volume dei gruppi e il volume delle muraglie, piegate e ripiegate ad accompagnare il movimento delle masse umane. Verso gli estremi della tavola s'agglomerano le figure, e dietro loro i pilastroni avanzano; poi s'addentrano, e si addentrano le pareti della sala bassa e cupa come interno di cripta, perchè emergano ad altorilievo da quell'ombra oggetti e figure al richiamo della luce che li investe. L'orizzontale del tavolo sbarra in larghezza la sala con l'abbagliante luce della tovaglia: due calici fioriscon fragili, soffiati nell'ombra da un vaporoso barlume sulle cornici della parete nel fondo; e i raggi che sprizzano a croce dal capo del Redentore son l'accento più vivo di luce nel quadro: scintille nella semioscurità misteriosa. Cristo si pone una mano sul petto; con l'altra indica nel piatto la testa dell'agnello, come pronunciando le parole: « Io sono l'agnello di Dio che qualcuno di voi tradirà ». Intorno, gli Apostoli s'aggruppano agitati, mentre il Redentore torreggia isolato nella sala e par tenere in grembo, per errore di prospettiva, lo svenuto Giovanni. Il concetto iniziale della composizione coi gruppi sconvolti d'Apostoli e l'impassibile figura del Cristo deriva, come poi nella *Cena* di Tiziano all'Escuriale, dalla *Cena* di Leonardo, ma il prototipo quasi più non si scorge, tanto mutato è lo spirito in quest'opera totalmente secentesca, dove le teste degli Apostoli Pietro e Paolo sembran tratte da qualche tela dello Spagnoletto, con un'immediatezza d'espressione vitale che alle immagini del Ribera vien meno. Il volto di San Paolo — solo tipo idealistico

nell'intero quadro — sembra impersonare, con maggior nobiltà, un San Girolamo, e l'arzillo San Pietro, un filosofo dello Spagnoletto, tanto nel tipo come nella densità oleosa e lucente dell'impasto, come nel risalto della testa di San Pietro sull'ombra grigia del pilastro. Ma i colori non son qui i rossi di sangue tra i neri affumicati che adoprerà il Ribera, ben più vicini invece alla gamma di Velazquez giovane in quella loro brunita e calda tonalità.

Fig. 816 — Roma, Galleria Borghese. Jacopo Bassano: *L'Ultima Cena.* (Fot. Anderson).

Opera più aspra non compose il Bassano, eppur l'interpretazione pittorica è tranquilla e profonda. Qua e là, nel carattere caricaturale di alcune teste e nelle membrute corporature, par di vedere un ricordo di Giulio Romano. Ma la luce trasforma i prestiti da Giulio; tutto squadra, tutto mette in valore. Il bacile, la bottiglia, il cane dormiente, il gatto prudente e aggressivo, tutto è ottenuto con una potente realtà di vita.

Le figure son determinate nei loro caratteri con un senso di realismo a oltranza, quasi spietato, animate da una forza brutale e selvaggia, e opposte con intensità di contrasto quasi dolorosa: le due sedute ai capi della tavola, in primo piano, l'Apostolo con

maniche rimboccate a sinistra del Cristo, San Bartolommeo che brandisce minaccioso il coltello, sembran uscire da un covo; un occhio ebete di essere bruciato dall'alcool ci guarda con fissità allucinata dietro le spalle del personaggio seduto a sinistra; tutti gli apostoli son tipi rudi, uomini della gleba forzuti e violenti. Aumentano quest'impressione di violenza i gesti appassionati, l'incrocio aggressivo delle linee di mani e di braccia, le luci grevi nell'atmosfera d'ombra affocata.

Riprende, Jacopo, il tema suo prediletto dell'*Adorazione dei Pastori* nel quadro dell'Accademia di Venezia (fig. 817), dove la scena è più conforme alla tradizione che nel quadretto georgico della Borghese, sebbene ugualmente rispecchi lo spirito dell'arte bassanesca, questa rustica visita fraterna di contadini in sbrendoli e di animali al minuscolo Bimbo. Fan cerchio tutti intorno al Fanciullino: un pastore in ginocchio, due in piedi, con volti aguzzi e sibilanti bocche di fauno, Giuseppe, affacciato alle spalle della Vergine; il bue e il somarello son parte di quella cerchia di esseri che attornia il Fanciullo come un vivente focolare. Seguono una capretta, brucando l'erba, un cane che abbaia a una rondine appollaiata sul tetto della capanna, e un ragazzo in sbrendoli, intento a soffiare sopra un tizzone: e insieme, capretta, cagnolo e ragazzo chiudon l'angolo sinistro del quadro, completando la trasversa della composizione, che dalle colonne a destra, per i piani inclinati delle figure, scende all'angolo sinistro del quadro. Girolamo Savoldo è sempre l'ispiratore più diretto dell'arte di Jacopo, anche nel carattere impressionistico dello sfondo di paese a destra; ma l'austera gravità religiosa delle immagini savoldiane scompare da questa scena ispirata a uno schietto realismo, non scevro di note umoristiche nella presentazione dei due contadini cerimoniosi. Dal fondo oscuro balzano in luce le forme: sul lividore dei marmi franti, delle rovine, dei sassi, staccano i drappi bianchi, strizzati, lavorati dall'ombra nei gorghi delle pieghe. Anche Girolamo Savoldo amava i tortuosi meandri dei riflessi tra l'ombra delle pieghe alveolate, ma, con più sciolto fare pittorico, Jacopo sgrana i suoi bianchi: scorron le pieghe come acque

di rivo nella camicia del pastore chino; crepitano in pallide fiammelle sul velo di Maria e nei lini a sbrendoli del ragazzotto con la torcia. Per l'intervallo tra l'ombra dei monti azzurri e l'ombra della tettoia lo sguardo s'approfonda verso il cielo verde argento; e il lembo di campagna a destra, bagnato d'atmosfera, filtrato di brevi luci, è tra i più rari frammenti paesistici d'Jacopo, personalissimo interprete di vedute campestri nel mondo veneto.

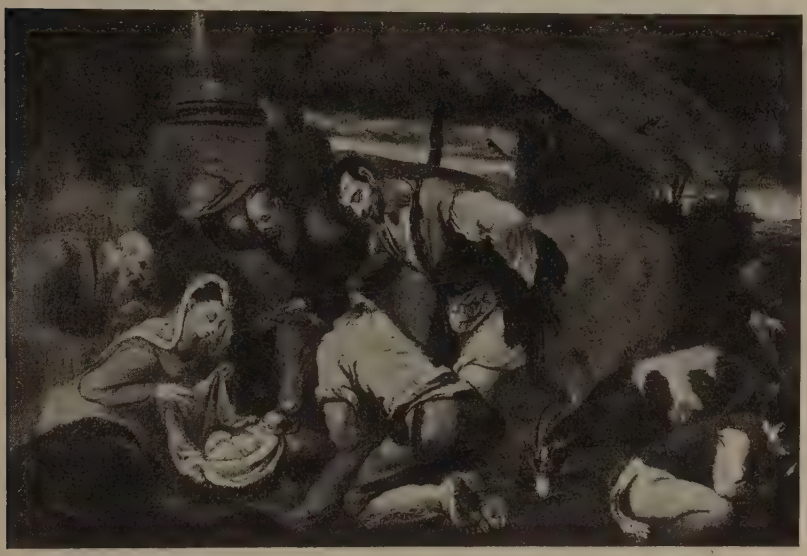


Fig. 817 — Venezia, R. Galleria. Jacopo Bassano: *Adorazione dei Pastori.*

Le stoffe, tese ed esigue sulla persona acuta della Vergine, polverizzate nei veli; plasmate in uno strato corposo di colore, che la luce sfilaccia e logora, nella giacca del pastore in ginocchio, brano schiettissimo di Seicento spagnolo, dimostrano una volta più l'ardita e pronta sensibilità e scaltrezza della mano d'Jacopo, che or intride di umido fango masse di corpi e spessor di drappi, or sottilmente disegna a punta di pennello insinuati contorni. In tutto il quadro, il grigio e il giallastro, i torbidi colori della mota, si mescolano all'argento e alla fiamma, come se dalla creta bruna del suolo scaturissero scintille di pietre preziose. Tutte

le teste s'accendono sulle labbra, sulle pinne del naso, sulle orecchie; il piccolo Gesù è come brace che qua e là mandi fuoco; i piedi del pastore inginocchiato, che sembran aver preso forma nel fango della via, fiammeggiano tra ombre nere, pesanti; il cielo è fosco, con fiamme di tramonto, semispente. Il contadinello che soffia sul tizzone sembra il simbolo di quest'arte.

Guardano i pastori all'ingiù, come la Vergine, come San Giuseppe, come il ragazzo dal tizzone, come la capra: tutti all'ingiù, ipnotizzati. Dalla terra vien l'attrazione, che trascina l'anima, gli sguardi di tutti gli esseri.

Circa il tempo in cui Jacopo Bassano dipingeva con tanta scioltezza di pennellata la rustica scena del *Presepe* di Venezia, crediamo risalga un'opera al tutto opposta di spirito, imponente come pittura del vecchio Tiziano, e cioè i *Santi Pietro e Paolo* della Galleria Estense a Modena (fig. 818). Non manca, in questo gruppo solenne, un ricordo delle composizioni di Bonifacio, ma più vive lo spirito di Gian Girolamo Savoldo nella maestà di roccia dell'Apostolo Paolo, torreggiante, in profilo, sul cielo striato di nuvole, ma dipinto con una scioltezza e larghezza di pennellata, una così diretta azione dell'atmosfera sul colore da mostrarci in Jacopo il più diretto precursore della libertà pittorica propria al vecchio Tiziano. La luce, che vien dall'alto a destra e s'abbatte sul braccio teso di Paolo e sulla spalla e le ginocchia di Pietro, plasma con forza il rilievo delle forme elevate in monumentale grandezza, San Pietro nel manto giallo bronzo con ombre fulve e luci sulfuree, San Paolo nel greve manto verde cupo, e nella veste di rossa fiamma alla luce, cupa nell'ombra che la spiana sul petto. Come nelle opere del Tintoretto, un orlo d'argento stacca l'elsa della spada e l'ombra del busto dal cielo azzurro fondo, un segno nero il manto oscuro dalla penombra del terreno, segno così largo e rigido, così fermo e greve, da contrappesar col suo appiombo lo slancio della figura verso il cielo.

Virtù plastica e virtù pittorica s'uniscono in un insieme di tanta grandezza da far del quadro di Modena uno dei capolavori della civiltà artistica di Venezia: il guizzo di riflessi che fonde in

rivi sulfurei il giallo bronzo del manto steso sulle ginocchia dell'apostolo Pietro; il tessuto della manica di San Paolo, disciolto nel suo spessore dalla meravigliosa fluidità di un tocco che corre

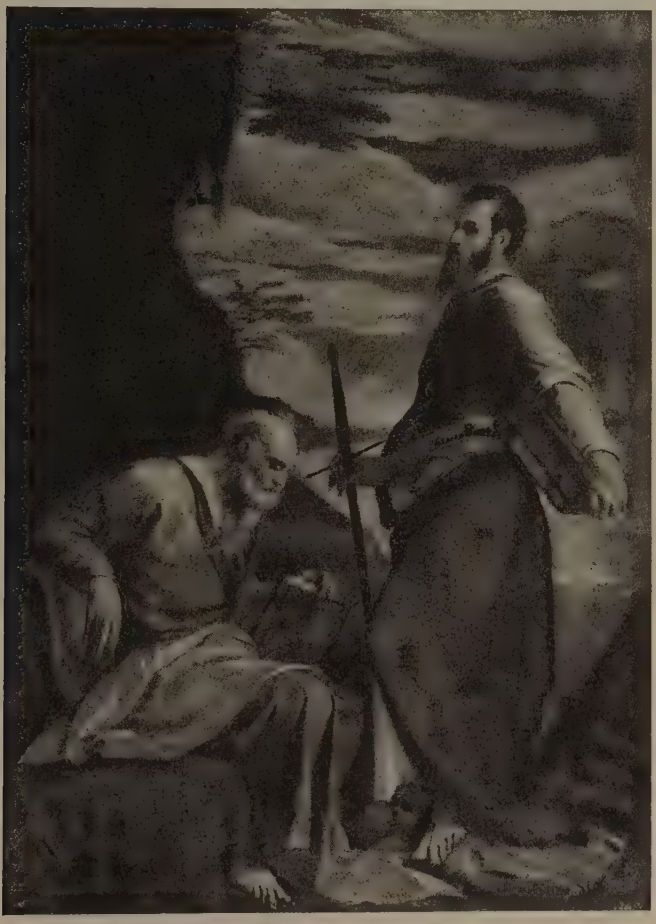


Fig. 818 — Modena, R. Galleria Estense.
Jacopo Bassano: *Ss. Pietro e Paolo.*

e ondula seguendo il fiotto della luce; gli sterpi, che dalla roccia si dilatano in ombre piatte, incassandosi, come i profondi squarci d'azzurro, tra criniere di nuvole, sono espressioni di una libertà

pittorica oltrepassante Venezia contemporanea. E ad un tempo la mano sinistra di San Paolo, in saldo spessor di volume plasmata dal peso della luce, e la solidità lapidea delle pieghe cadenti a prisma dalle vesti dei due Apostoli, con appiombo di bilancieri, mostrano in Jacopo il più diretto legame fra l'arte bresciana di Girolamo Savoldo e la corrente viva del nostro Seicento.

È stato posto, il quadro di Modena, tra le prime opere del Maestro, mentre rispecchia il pieno sviluppo del suo genio di pittore, e una solennità di concezione, uno slancio lirico ignoti agli esordi del Bassano. Le due figure si fronteggiano: il vegliardo San Pietro, seduto, curvo, lo sguardo pesante sulla terra, approfondito nella terra, stacca in luce dall'ombra della roccia, che alta sovrasta sino ai limiti del quadro, e par gravi, con gli ombrelli d'ombra dei suoi sterpi e i ciuffi d'erbe grondanti, sull'immagine china, isolata, ripiegata su se stessa, folgorata di luce nella gran fronte pensosa. San Paolo è in piedi, a riscontro, e lievemente indietreggia, reggendo saldo col braccio teso il volume, innalzandosi verso il cielo nella pienezza della forza e del genio. Erto in luce, fronteggia l'erta rupe ombrosa; dietro è il cielo invaso da criniere di nuvole, d'effetto romaninesco, ma più liberamente mosse e ondeggianti, nel lento passaggio tra i laghi azzurri del fondo. Contro le orizzontali delle nuvole, la verticale della figura si slancia più alta e dominante: di fronte è la roccia, la roccia oscura di fronte all'immagine circondata di luce. Tutta l'energia dell'Apostolo combattente è nel braccio teso che regge i libri dei Vangeli; la destra invece poggia sull'elsa della spada, senza pesare, inconsciamente, come se la figura si staccasse dal suolo per tender allo spazio infinito dell'ispirazione e del sogno. Di fronte uno all'altro, i due Santi sono isolati nella cerchia del loro pensiero: lo sguardo del vegliardo, velato di malinconia, si approfonda, trafigge la terra; lo sguardo di Paolo mira lontano; e par che tutta la figura si libri nell'immensità dello spazio, erta fra terra e cielo.

L'immagine di San Pietro si rivede, curva sul libro, nel *Santo Antonio Abate* del quadro di San Martino, nel Museo di Bas-

sano (fig. 819), opera vicina di tempo agli *Apostoli* di Modena, come può supporsi osservando il colore nel fondo, polverizzato

Fig. 819 — Bassano, Museo Civico.
Jacopo Bassano: *San Martino e il povero, Sant'Antonio Abate.*
(Fot. Croci).

dall'ombra, e il cielo dello stesso azzurro intenso, notturno, raro nell'opera d'Jacopo, e strisciato dalle stesse ondeggianti criniere

di nuvole. Non mira più, il pittore, all'eroica sovranità del San Paolo di Modena, ma intensifica l'effetto di luce, valendosi di una sostanza cromatica più densa e grassa, per sè brillante di umido splendore. La testa del Santo Abate è la stessa veduta nel quadro di Modena; ma ivi l'effetto di luce più largo e tranquillo infondeva al curvo profilo e alla gran fronte pensosa una calma grave di tristezza, mentre qui il lampo, che dall'alto percote il volto, ne increspa la superficie, la indaga in tutti i particolari; corre in un fremito sulla cute, tra le crepitanti ciocche, nel mobile reticolato delle rughe, sulle asperità del profilo. È la stessa figura, ma ne è mutato lo spirito.

Una parete altissima di roccia anche qui sovrasta al Santo guerriero, formando la base d'ombra che spinge all'esterno le immagini d'Jacopo attratte da luce, ma i rapporti di spazio fra cielo chiaro e terra oscura sono invertiti: nel quadro di Modena domina il cielo, e sulla bianca luce delle nuvole s'eleva l'alta figura di Paolo; nel quadro di Bassano la semioscurità della roccia invade quasi l'intera scena, e tutte le immagini corrusche hanno sfondo velato d'ombra; solo in distanza, dal Golgota sabbioso, lontano ricordo dei colli a girali del Mantegna, s'innalza bianco sul bianco velo di nuvole il Crocefisso, tra le figurine della Vergine e di San Giovanni, segnate d'un fil di luce, tenue aereo nel chiaror del cielo. San Martino, guerriero temprato dalle battaglie, non assurge alla maestà dei *Santi* di Modena, dell'alpestre San Paolo erto sul cielo, ma si presenta come un'apparizione tanto abbagliante, agitata, repentina, come quella è tranquilla ed eterna. Tuttavia anche qui il collegamento spirituale tra le figure è profondo, come non mai nelle opere giovanili del maestro: Sant'Antonio Abate, curvo sul Vangelo, legge infiammato le pagine sacre, ed ecco passa accanto a lui una visione di carità evangelica: San Martino, che fraternamente divide il mantello col mendico in sbrendoli; lontano, il Crocefisso, simbolo eterno della Carità, che ispira il Santo guerriero e agita l'animo del Monaco, si profila, luce nella luce, confuso quasi con il chiaror del cielo. E l'effetto luministico dà alla scena il carattere leggendario delle pitture nor-

diche: la luce crepita fra le ciocche del monaco, gronda a stalattiti dagli stracci del mendico, s'incrosta in densi tocchi siderei sull'armatura del Santo, spumeggia nella bianca criniera del destriero. Passa l'apparizione folgorante sull'ombra del fondo, come un baleno: il cavallo irto feroce niveo, che par uscire da un campo di battaglia o da una selva nordica popolata di fantasmi, il guerriero energico tra i lampi delle armature e il lembo del manto, che lo precede e par lo trasporti con slancio d'ala; e involontario corre il nostro pensiero alle leggende del Nord, alle forme accese di misteriose incandescenze nell'ombra profonda dei boschi.

A questo periodo, in cui l'intensità luministica dell'arte di Jacopo raggiunge un culmine fantastico, valendosi della sostanza stessa del colore, fluida, grassa e di per sè brillante, appartiene una pala sperduta nella chiesetta di Enego, tra i monti della cerchia bassanese (fig. 820). Figura *Santa Caterina in trono, fra i Santi Rocco, Sebastiano e Antonio Abate,* in una composizione a piramide su fondo oscuro, senza profondità, come suole Jacopo in quest'aureo periodo della sua arte. Ma qui la piramide è svolta in altezza con slancio fantastico, e l'effetto di luce scaturisce abbagliante dal rotear delle forme intorno e sopra i gradi del trono, tagliati nella nuda pietra a dadi cristallini, col perfetto schema cubistico già seguito da Jacopo nel formar le pieghe terminali delle vesti dei *Santi Pietro e Paolo* a Modena. Anche il drappo rosso di sangue, che ricade sul piedistallo del trono, non maschera la nitidezza geometrica dei dadi sovrapposti; ma anzi sopra di essi si stampa, acuendone, con lo spigolo di una piega affilata da luce, corrusca d'oro, gli spigoli. Tra i più fantastici gruppi del periodo parmigianinesco d'Jacopo è questo, mosso all'unisono con la cortina gonfia di vento e le volute dei veli, e come avviluppato nelle pieghe ritorte di uno stendardo, smagliante e barocco.

L'intonazione del quadro è dorata; e la luce dall'alto e di sbieco scende sulle figure, a rivoletti, a spruzzi, a faville, come una pioggia di fuoco e d'oro. La Santa, bionda anche di carni, sfol-

gora tra la seta della veste violacea, spruzzata di verde giallo nella gonna, come di zolfo; e al suo fiammeo rotear tra sete splendide e veli s'impernia tutto il moto della composizione. L'accesa testa di Sant'Antonio, lo stesso della pala di San Martino a Bassano, spumeggia d'argento nei fiotti della barba candida e dei lievi capelli, ripetendo un contrasto prediletto da Jacopo; la mano destra, di melma bionda, è plasmata con rapidità impressionistica da un baglior di sole sull'ombra violacea del libro grigio viola, squadernato sul piedistallo in un gioco di piani che mirabilmente serve all'effetto plastico luminoso studiato dall'artista. Ed ecco l'intenso verde muschio del manto d'Antonio tornar a splendere nel corsetto di San Rocco, su cui scroscia, ricadendo dall'omero, la cascatella violargento del drappo annodato al bastone da pellegrino, polverizzata come il tessuto delle maniche della camicia, dipinte a volo dal pennello, gorgoglianti nel fiotto della luce, che a vortice le aggira. San Sebastiano, dall'ombra, porge al raggio di sole che giunge dall'alto la spalla e la fronte, l'occhio umido e fisso, il teso profilo. Tutto s'accende di vita fantastica, tutto sfavilla nel chiuso ambiente, al fiotto della luce che dall'alto scende e trae lampi e scintille dal tremolìo delle pieghe e dalle onde delle capigliature, dai rivoli d'argento che scorrono sul mantello del cane. Il colore, in quel balenar di luci, brilla di uno splendore paragonabile solo a quello dei massimi momenti della giovinezza di Paolo — la volta di San Sebastiano, le pitture di villa Barbaro — i verdi, di muschio o di smeraldo, i lilla, i rossi purpurei, i rossi granato, i bianchi, rifulgono traversati da lampi d'oro. Par che la fiamma deposta ai piedi di Sant'Antonio Abate sia il simbolo di quest'accensione di luci che salgon divampando per l'erta scalinata, come da un rogo, e terminano nelle volute del velo di Caterina, ultime spire di fiamma e di fumo pallido. I tocchi, fitti e brillanti, buttati di getto sulla tela nello slancio lirico della creazione, di continuo mutan direzione e forma, seguendo a volo lo scroscio della luce, e scomponendo il viola nel giallo zolfo, il rosso nell'oro, con impressionistica sensibilità.

Fig. 820 — Enego, Chiesa parrocchiale.
Jacopo Bassano: *Ss. Caterina, Rocco, Antonio e Sebastiano.*

* * *

La stessa incandescenza di colore si vede in un quadro, di cui il Barone Lazzaroni possiede una bella replica più ampia e più tarda: il *San Giovanni Battista* del Museo di Bassano (fig. 821), tra le opere ove questo pittore di gagliarde creature dei campi più davvicino vaticina l'appassionata lirica del Greco. La figura del Precursore, seduta all'aperto, e come sospesa al puntello del braccio fermo sopra un macigno, sembra anch'essa una rovina, fra i tronchi scheggiati. Tutto è disordine, in quell'angolo di mondo, come se alberi e siepi, figura e libro, erbe e rocce, tutto fosse spezzato, sradicato, travolto dallo scroscio dei raggi, che si precipitano traverso uno squarcio fra tronchi, e, lontano, dall'urto dell'aria per quel subito eromper di luce. Questa impressione di schianto di cose per violenza di luce è la prima che desta in noi il quadro: le assi della siepe si schiodano, lacerate come da uno scoppio; il gran libro corrusco par stia per scivolare in un baratro; e le foglie degli alberi presso la grotta, travolte dall'impeto della corrente luminosa, grondano come ali spezzate. La luce ricerca ogni fibra delle superfici corrose, screpolate, tormentate da un segno tracciato a punta di pennello, con rapidità corsiva, mentre le foglie controluce sembran condotte a carboncino dalla mano di un impressionista, e le erbe spumeggiano come onde in quello scroscio, che par strappi grida alle cose lacerate, in un mondo in rovina. Passano, dietro il Battista, le nubi azzurre sul cielo azzurro; e la siepe serba nelle assi, come braccia schiodate, un'espressione tragica di ferita, di spasimo.

In quel mondo sconvolto, il pastore d'anime contempla, rapito, il torrente di luce che dall'alto precipita. Sulla testa arruffata, irta, sull'adusto tronco, sulle gambe nervose, sulle vesti frastagliate e come strappate da luce, passa il sole, il sole che scalda, arrossa e indora. Il drappo verde s'ingialla, e la pelle, che di sotto s'appunta e sulla spalla forma un gran nodo, si tinge di viola e d'argento. Tutta la superficie, del corpo e delle stoffe, nello strato di colore granoso, rimane scabra, e perciò stesso più vi-

brante al sole: le pieghe tortuose dei drappi, le vene pulsanti al fiotto del sangue, serpeggiano in rivoletti di luce; e la figura ispirata, sola, in quel mondo lacerato dall'urto dei venti, animato di vita sovrannaturale, fiammeggia come coperta di bitume ardente.

Non lontano di tempo dal *San Giovanni Battista*, è un ritratto che rappresenta *Leone Leoni in atto di scolpire un busto di*

Fig. 821 — Bassano, Museo. Jacopo Bassano: *S. Giovanni.*
(Fot. Croci).

Filippo II (fig. 822), nella Collezione A. Stirling Keir Dunblanc, in Iscozia. Dal fondo scuro, dalla veste oscura, che appena suggerisce la rotondità della forma nel suo morbido svoltare, stacca in pieno rilievo, scolpita da luce, la testa gagliarda, esuberante di vita, dipinta a tocchi brevi ed energici. Le mani rigide, squadrate anch'esse per forza d'investimento luminoso, ricordano i motivi cubistici di alcune pieghe nei *Due Apostoli* di Modena e del trono nel quadro di Enego, rivelandoci tutta la grandezza d'Jacopo costruttore mediante luce, precursore diretto del Sei-

cento caravaggesco. Il busto di Filippo, velato da minute filigrane luminose, si oppone alla figura energicamente sbalzata dalla superficie d'ombra della veste alla rotondità del volto, con lo stesso contrasto che è fra lo sguardo smorto e freddo della statua e il baleno di vita nei grandi occhi dell'artefice. Le trine, disfatte da luce nella densità cremosa dell'impasto; le strie di seta della veste nera, che appena movono col tremolìo dei brevi lumi l'atmosfera cupa del quadro; l'alone di fosforo, che cinge le chiome crespe dello scultore come quelle dell'Apostolo Paolo di Modena, ci mostrano Jacopo nel meriggio della sua giornata artistica, nel pieno vigor del suo genio.

Il colore mantiene quest'abbagliante incandescenza nel *Viaggio di Giacobbe* (fig. 823),[1] terzo capolavoro bassanesco del Museo di Hampton Court, ma la pasta cromatica perde il suo spessore granoso e viscido per tornar alle trasparenze cristalline, agli smalti puri di colore, agli effetti di luce interna, che dànno ai volti apparenza d'accese lampade alabastrine. La disposizione della scena è quella preferita da Jacopo: la groppa oscura di un colle s'innalza a sinistra sino alla cornice, e scende in linea trasversa a destra, lasciando aperta una visuale verso la campagna e il cielo denso di vapori. L'alta scogliera forma la parete d'ombra destinata a staccar le immagini attratte all'esterno da luce; ripetono il contrasto la groppa cupa del colle e la verde bruma del cielo.

Fra due argini, uno luminoso composto dal crocchio dei ragazzetti e da due donne, l'altro oscuro, il pendìo della montagna, scivola il corteo sfavillante, dal ragazzetto sul cammello al cavallo con l'alto carico rivestito di fulgida seta a strie, alla donna e al pastore curvi sul gregge, in una linea sempre più digradante, sempre più abbandonata alla fiumana di luce, che la trasporta lungo il declivio oscuro, verso l'ombra delle valli. La capretta, stampata in nero profilo sull'argento del gregge, è la stessa introdotta da Jacopo da Ponte nella *Natività* della Galleria

[1] La riproduzione, tratta da una fotografia oscura, non rende la luce dell'originale.

di Venezia, e mantiene la sua funzione di contrasto pittorico estremo — tra bianco e nero —; le pieghe divincolate sul dosso dell'uomo al centro della scena forman creste luminose come le vene del polso di San Giovanni Battista nel quadro del Museo di Bassano; il bimbo con la cesta già ci apparve, nero-

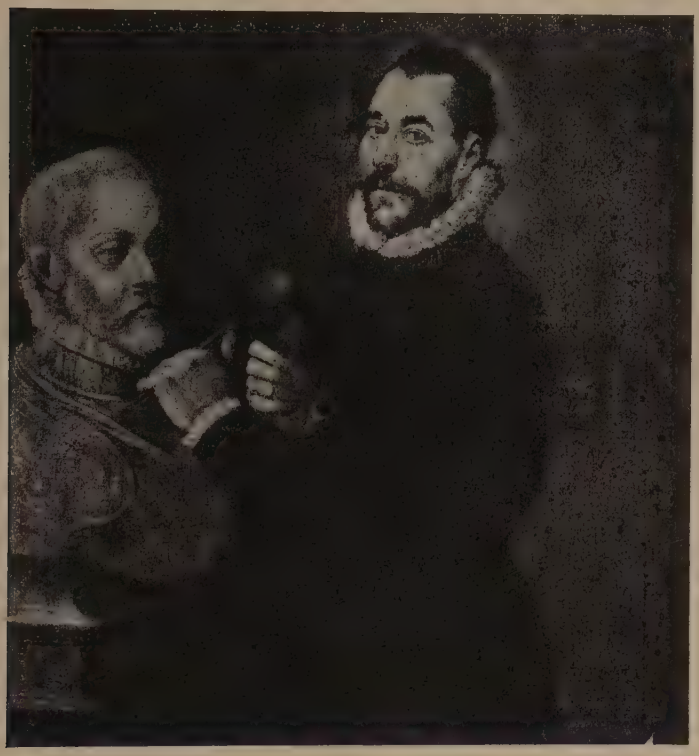


Fig. 822 — Scozia, Coll. A. Stirling Keir Dunblanc.
Jacopo Bassano: *Leone Leoni scolpisce un busto di Filippo II.*

vestito, in contemplazione di Lazzaro nel quadro Platt; il pastorello chino è il ragazzotto col tizzone nel *Presepe* dell'Accademia di Venezia, anche per la volante scioltezza di tocco che spreme luce dai vellutati sbrendoli. Tornano gli antichi motivi prediletti da Jacopo, ma la posa curiosamente dislocata e serpentina, che disegna « a carega » la figura dell'uomo nel centro, con rapida

trascrizione grafica, pone quest'opera in vicinanza, per quanto non immediata, alla piccola *Adorazione de' Magi* nella Galleria Borghese a Roma e a quella grande dell'Hofmuseum di Vienna, dove la solidità costruttiva della forma d'Jacopo sembra dissolversi nel fluido disegno a pennello, nel solco di luce. Nel quadro di Hampton Court, questo particolare descrittivo di forma è isolato; e in tutto il resto del corteo il rilievo si mantiene preciso, nitido: basti vedere la mano che trattiene, in distanza, il cammello col bimbo, squadrata da luce come chiusa manopola di ferro, le scarne spalle abbagliate della donna in piedi, il busto dell'altra china tra gli agnelli, con il vigoroso contorno delle spalle marcato da un solco di lampo, e i seni torniti da luce. Nessun vegliardo nel corteo: tutti fiori belli e gagliardi dei campi, che lumi e ombre affinan talora con meraviglioso lavoro di cesello, come la donna che in primo piano china sopra il figlio un profilo di virginea purezza. Tutti i tessuti, fustagno e raso, lana e carni, brillano fra trasparenti ombre, composti di sostanza preziosa, che assorbe splendore e intorno a sè l'irradia: qua un orlo incandescente profila con spiritosa rapidità i contorni del bimbo che ballonzola sdraiato sulla groppa del cammello; altrove brilla l'argento di una seta orientale, o le foglie di un albero fuggono come nero stormo d'uccelli sul cielo burrascoso.

Sfila tra squilli di luce nel silenzio dell'ombra il corteo degli Ebrei, fantastico per la ricchezza di un colore che di continuo muta e si scompone al passaggio della luce e dell'ombra. Precede il gregge col pastorello e la donna affaccendati; seguono cavalli, altre donne, ragazzi, sino al culmine del cammello che si porta via il barcollante fanciullino profilato di sole. Così in doppia linea trasversa declina, sul pendìo del colle, verso il piano oscuro, la corrente delle figure, dove tutto scintilla, le chiome e le carni, il vello delle pecore e gli stracci dei ragazzi, la seta a strie di un tappeto e i grossi vimini di una cesta: è come se la montagna oscura dall'alto riversasse un cornucopio colmo di tutte le scintillanti ricchezze della terra. Quando, nel telone di Palazzo Ducale a Venezia, Jacopo Bassano riprende il tema del *Viaggio di*

Fig. 823 — Hampton Court. Jacopo Bassano: *Partenza di Giacobbe.*
(Con il permesso della Reale Casa).

Giacobbe, non ritrova più lo slancio lirico, che gli ha ispirato, nel periodo di piena virilità del suo genio, questa serie fantastica di contrasti fra la montagna cupa, il cielo romantico e la corrusca fiumana del corteo, non l'unità dell'insieme trasfigurato da luce. Ed ecco il passaggio dei pastori sulla via d'Egitto trasformarsi in campo di fiera, la beltà delle donne in plebea floridezza, la patriarcale solennità della scena in semplice descrizione realistica di cose e persone.

La trasparenza d'ombre e il modellato fermo, conchiuso, dei busti muliebri nel quadro di Hamptoncourt si ritrovano in una altra composizione di questo periodo aureo dell'arte d'Jacopo: la *Samaritana al pozzo* del Museo di Verona (fig. 824), dove le forme della donna, nell'incurvarsi, perdono la sveltezza parmigianinesca. Sembra, anzi, che Jacopo rifugga dall'imprimere nella figura di Cristo, col braccio poggiato sul parapetto del pozzo come sopra il banco di una trattoria campagnola, il suggello di nobiltà che distingue alcune immagini di tempo a questa vicine; e si tenga lontano, plasmando la *Samaritana*, dall'aristocratica eleganza dell'*Erodiade* di Copenaghen, della donna assisa alla mensa d'Epulone nel quadro Platt, o della *Veronica* di Budapest; anzi torni di proposito alle prime forme plebee, dipingendo la servetta che, deposto il secchio e l'anfora, scambia due parole col grasso signorotto di provincia. Ma la luce trasforma la rustica scena e le immagini comuni in apparizioni fantastiche al limitare di un paese tenebroso, dove le masse degli alberi staccano appena, incerte e dilatate com'ombre, sul cielo spento, e il breve lampo rosso all'orizzonte riecheggia, nel silenzio della notte, il lampo che accende le cose in primo piano. Ed ecco un'insospettata ricchezza scaturir dalle rustiche vesti, per l'improvviso scoppio di luce che intreccia aurei monili alle chiome scomposte della Samaritana. La testa, accesa di vermiglio nell'ombra, di un fulgido biondo in luce, il grembiule violaceo sollevato sulla gonna marrone oro, le chiome animate dalla fantastica rapidità del tocco, compongono un'armonia di colore luminoso e vibrante, un'armonia solare, come le vesti del Cristo,

che dal rosso porpora in ombra cangiano in giallo al sole. Puntellato al margine del pozzo col braccio sinistro, come per farsene leva a rialzarsi, il Redentore disegna la linea spezzata prediletta da Jacopo in questo periodo; e la luce, che lampeggia sui zig zag

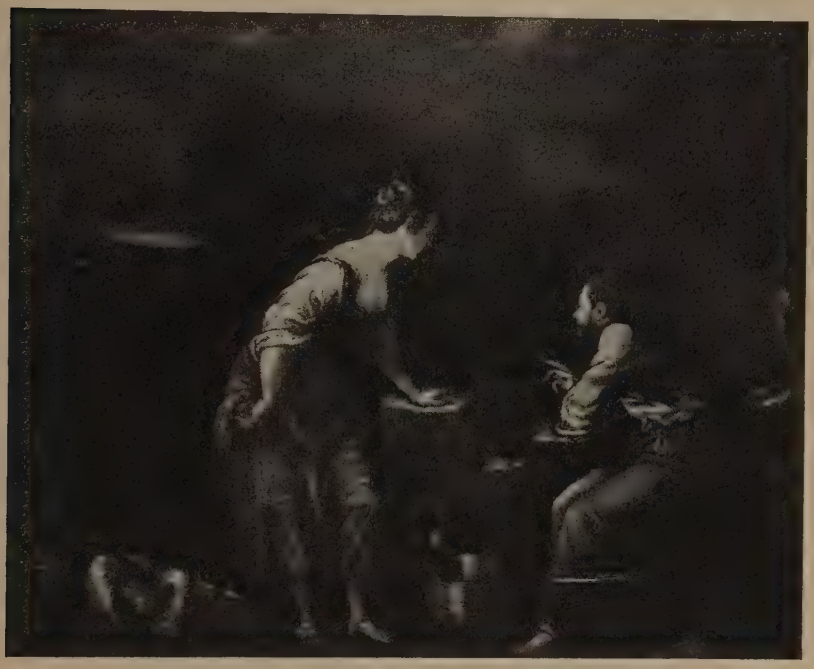


Fig. 824 — Verona, Museo di Castelvecchio.
Jacopo Bassano: *La Samaritana al Pozzo.*

delle pieghe, par davvero anticipare le incandescenze elettriche del Greco.

Attorno le due figure in colloquio, gli oggetti del primo piano assorbono e irradiano splendore, balzando con vibrante energia di vita dal fondo notturno: la luce, che di peso cade sul margine del pozzo, d'un tratto precisa il volume e la qualità della pietra; e par che il vivo riflesso disgreghi le molecole di rame della conca, mentre pochi accenti concisi arrotondan nell'ombra il grande vaso di bronzo. In questi particolari di natura

morta, di cui la luce determina sostanza, forma e colore, come nelle vesti strisciate da solchi fosforici, dense e morbide, l'arte dei piccoli Maestri del Seicento olandese ha un chiaro preannuncio. Al tocco della luce, le umili cose sprigionano la loro nascosta ricchezza, più fulgida di ogni gemma: le vesti cretacee stillano oro e porpora, il rame e il bronzo compongono un'armonia profonda dei loro timbri opposti, e le ciocche di pelo del cagnolino, appiattito, nel passo furtivo, dallo strisciar di un raggio, scintillano come piume d'argento.

Anche qui, la composizione è superficiale e trasversa: l'indice teso del Cristo par ne segni la linea, che lontano raggiunge lo squarcio di luce all'orizzonte, ultima eco grave dello squillo risonante in primo piano, ai limiti del paese notturno.

Con questa larghezza pittorica è dipinto un capolavoro ritrattistico d'Jacopo, il *Busto d'uomo* nella Galleria di Dublino (fig. 825): Massiccia e ruvida, impastata di creta nei tratti pesanti e fermi del volto e nel denso spessor dell'orecchio, che porta ancora, in un solco d'ombra, impressa l'unghia del plastico, l'immagine par staccarsi dal fondo oscuro di una tela caravaggesca del Seicento, nel suo volume compatto e circoscritto, rassodato dal peso della luce, che l'investe in pieno. Il ritratto ci presenta, con rara potenza caratteristica, una tempra d'uomo ruvido, tenace, sanguigno, noncurante di eleganza e di forme, all'unisono con quel suo colletto spiegazzato d'artista operaio, che la luce superbamente arrovella e abbaglia nel suo gelido candore; eppure noi abbiamo l'impressione che il Bassano abbia veduto il pesante blocco argilloso della testa con lo stesso esclusivo interesse di plastica pittorica, e con la stessa obbiettività profonda, con cui avrebbe guardato, prima di ritrarla sulla tela, una roccia illuminata dalla fissità meridiana del sole. Di qui viene la grandezza eterna di questo busto d'uomo tarchiato e ruvido, che la luce dall'alto modella e squadra in forti masse concise. Vi si rispecchia al massimo grado la virtù costruttiva e pittorica del pennello d'Jacopo, che segna come cicatrici nella scorza viva di un tronco le oblique strisce di luce sul collo taurino, e, abbozzato con rapi-

dità impressionistica l'orecchio, par valersi del carboncino per sfumar le mobili ombre delle sopracciglia e delle palpebre, le ciocche della barba come fili d'erba entro cui filtri il sole. Tutta la grandezza avveniristica dell'arte d'Jacopo alla fine del Cinque-

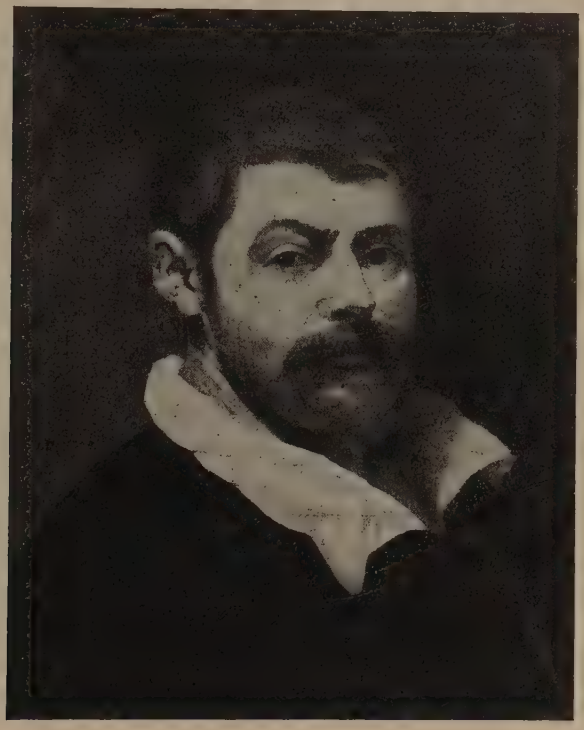


Fig. 825 — Dublino, Pinacoteca. Jacopo Bassano: *Ritratto.*

cento par addensarsi in questo ritratto, così estraneo allo spirito eroico, sentimentale o decorativo del ritratto cinquecentesco veneto.

Come il quadro della *Samaritana al pozzo*, forma gruppo col quadro di Hampton Court il *Paradiso Terrestre* della Galleria Doria (fig. 826), ove i due nudi abbagliati di sole appaiono in un paese tutto fiorito di luci, vasto e profondo più di ogni altro precedente d'Jacopo. La parete d'ombra, che chiudeva in quasi

tutte le opere del periodo medio più di metà del quadro, si dirada qui in un sottile traforo d'alberi sul cielo screziato di nuvole; e il paese, vario d'alberi, di cespugli, di fiori, custodito da alti cipressi, raggiunge con le onde sabbiose dei colli un lontano orizzonte fiammeo. La luce è la ricchezza del *Paradiso Terrestre* di Jacopo da Ponte: non intesa come nel quadro dell'Accademia veneta dal Tintoretto, che tutto avvolge in un'atmosfera satura d'oro, ma pronta a render con sottigliezze disegnative, con metodo linearistico, specialmente visibile nel mantello degli animali, le più minute variazioni di movimento e di colore, e le più sottili gradazioni del verde e del biondo nel velluto screziato della campagna. Modellata a forti contrasti, tra l'ombra degli alberi e la luce del tramonto, la tagliente figura di Adamo, vermiglia e nera come uno Spagnoletto del '500; intrisa di cera bionda e di sole, con delicata soavità d'impasto, la bella immagine d'Eva sotto una coltre di freschi fieni falciati, il pittore accende le sue luminarie di festa sui rami degli alberi, sulle penne degli uccelli orlate di fuoco, sulle corolle dei fiori; scompone, per magica virtù di tocco, la massa bionda delle chiome d'Eva, in falde e stille gialle e rosate; e nel cielo glauco apre la via a correnti di un verde fosforico, a rapide improvvise di luce, che oblique scendon dall'alto.

Più che nelle opere contemporanee d'Jacopo, la pennellata disegna: con brevi cordoni di luce arrotonda le corna della capretta e rileva le ciocche di pelo; stacca una dall'altra le penne metalliche del gallo; tempra dardi multicolori per la coda superba del pavone; picchietta di bianco e di viola i rami degli alberi.

Appunto per questa speciale soluzione disegnativa del problema di luce, per la varietà minuziosa delle superfici screziate da un mutevole chiaroscuro, il quadro potrebbe presentarsi, sulle pareti di una sala di paesaggi fiamminghi, come l'opera d'un precursore di Paolo Brill o di Breughel dai Velluti, più di essi impressionabile, dotato di un occhio capace di vedere a un tempo l'infinita varietà delle cose nei più minuti particolari esterni e nella libera visione d'insieme. Ecco, ad esempio, lo stormo degli uccelli, che si dàn convegno sull'albero a destra,

accennare un motivo prediletto poi dal Breughel; ma tutta la rapidità pittorica del Bassano, cui bastano pochi accenti di luce a dar vita e forma alla massa d'ombra dei corpi, sostituir la cura delle superfici, l'amore del Fiammingo ai lisci smalti; altrove è una farfalletta bianca che vola sopra corolle di cardo, e sembra anch'essa, a un primo sguardo, particolare di pittura fiamminga,

Fig. 826 — Roma, Galleria Doria. Jacopo Bassano: *Il Paradiso Terrestre* (Fot. Anderson).

mentre, con mano ardita d'impressionista moderno, Jacopo, in due grumi di bianco denso sulla testa e sulla punta dell'ala, ha dato forma a quel trasparente velo d'aria azzurrina. Così la cresta del gallo è dipinta a pennellate guizzanti, che di lontano rendono con verità davvero illusoria il tremolìo della massa infocata; e grumi di bianco suscitano con rapidità d'abbozzo la massa vellutata delle rose violette sulla siepe. Senza sforzi il pennello d'Jacopo ricrea la sostanza dei tessuti nella sua varia impressionabilità all'aria e alla luce, e la vita degli esseri: l'irrequietezza

agile della capretta dal chiaro occhio sognante, la petulanza del gallo, la pavida natura del coniglio, il tepore e la grazia mansueta degli agnelletti, il passo saltellante, lieve come la lana ricciuta del vello. L'arte d'Jacopo, che ha radici profonde nella terra, nell'amor dei campi fertili, presenta con l'immediatezza stessa della vita, con intuito poetico, il gruppetto degli animali, e la campagna dei dintorni di Bassano, nella gradazione ricca dei verdi, nella varietà infinita degli alberi e delle siepi fiorite di violetto e di bianco, nell'amena valletta che fugge, tra fruscii d'ombre, lontano, verso i colli verdi e il glauco velluto delle nubi. Tutto s'anima di vita propria all'occhio del grande impressionista: gli steli d'erba e le siepi, gli alberi e il sasso nell'angolo a destra: il suolo stesso par moversi al fecondo lavoro della primavera, e la campagna andar alla deriva, coi suoi fiotti d'erbe, le punte dei suoi cipressi, le onde sabbiose delle sue montagne, verso l'orizzonte, su cui precipitano, come correnti d'acque vive, le verdi luci del cielo. Anche le corolle sprizzan dai rami come scintille, bianche nei mandorli, violette nel pesco, i cui fiori in boccio par sciamino via nel cielo, dietro il volo obliquo della folaga. È la primavera; nel *Paradiso Terrestre* i fiori e la luce celebrano la primavera.

Un evidente rapporto d'origine è tra le due massime figurazioni della *Pentecoste* nell'arte veneta del Cinquecento: il quadro di Tiziano nella chiesa della Madonna della Salute a Venezia e il quadro d'Jacopo nella Pinacoteca di Bassano (fig. 827). Nessuna delle due opere è datata; difficile dunque affermare la precedenza dell'una sull'altra, come arduo, per scarsità di date relative al periodo fiammeggiante d'Jacopo, decidere chi nel campo veneto abbia primo instaurato il regno della pittura di tocco, e dell'effetto di luce scopo a se stesso, o volto all'esaltazione del colore: la precedenza cioè tra la multiforme attività del genio di Jacopo da Ponte e quella del tardo Vecellio, di Paolo Veronese, del Tintoretto. In entrambi i quadri, della Salute e del Museo di Bassano, il soggetto primo è la luce, che dallo Spirito Santo scoppia a razzi intorno. Ma nell'opera del Vecellio, la cappella che accoglie la

Fig. 827 — Bassano, Museo. Jacopo Bassano: *La Pentecoste.*
(Fot. Croci).

Vergine e gli Apostoli è aperta da un arco trionfale così ampio, slanciato e sonoro, così solido nella sua ossatura, da impedire l'assorbimento di ogni forma nel principio d'atmosfera e di luce. Nel quadro d'Jacopo, invece, non è la monumentale ampiezza d'ambiente, all'unisono con l'afflato eroico della scena di Tiziano; anzi dietro le figure si smarriscon nell'ombra le colonne, appena a tratti illuminate dai razzi della colomba, e interrotte poco sopra gli altissimi piedistalli, così da dar l'impressione di tronchi alti, che si perdan nelle tenebre della notte. La volta di Tiziano, massiccia, nonostante il suo slancio magnifico, s'oppone al libero movimento delle figure, trattenendolo entro definiti limiti, mentre nel quadro d'Jacopo i guizzi fiammei delle immagini hanno sopra di sè lo spazio infinito. Tutte sembrano spiccarsi da terra in quello slancio verso la luce: la Vergine, che Tiziano pone al centro del coro degli Apostoli, seduta in basso, qui dal trono dominante s'abbandona alla corrente aerea, e par stia per innalzarsi a volo, fiamma più alta del rogo terrestre, verso la fiamma che scoppia a razzi dall'alone dello Spirito Santo. I tipi scelti dal Vecellio son grandi, nobili, accesi dall'ardente spirito; gridano un'osanna alla luce; quelli d'Jacopo, ad eccezione del Santo leggente presso San Pietro, e dell'altro seduto a destra, fissi gli occhi a terra, in dolorosa profondità di pensiero, son comuni, grezzi, quasi volgari: la Vergine, fruttivendola dei mercati bassanesi, San Giovanni, grasso e lucente come un dottore di Luca Giordano, San Pietro, macellaio con maniche rimboccate, che nella furia del gesto ha scaraventato a terra le pesanti chiavi della sua bottega. Ma la luce tutto trasfigura, la luce che serpeggia sui corpi e li stacca dal suolo, che liquefà le stoffe, indora vesti e carni, scorre dai drappi in rivi d'ardente bitume. Qua e là si tendon mani esterefatte, con dita aperte a raggiera, come razzi scoppianti nell'ombra; e nell'insieme la scena si risolve in un effetto dinamico di serpeggiar di luci, che ora saettano a zig zag le figure, ora aguzzano profili di volti, or scrosciano in spume argentine, or grondano in auree stallattiti, come dal manto rosso svanito dell'Apostolo seduto a sinistra. È il momento in cui l'arte d'Jacopo

più da vicino preludia al Greco. E mentre le figure di Tiziano traspaiono nell'aria satura d'oro, queste, intrise di mota, sembrano struggersi all'ardore di fiamma, che fonde come cera l'impasto

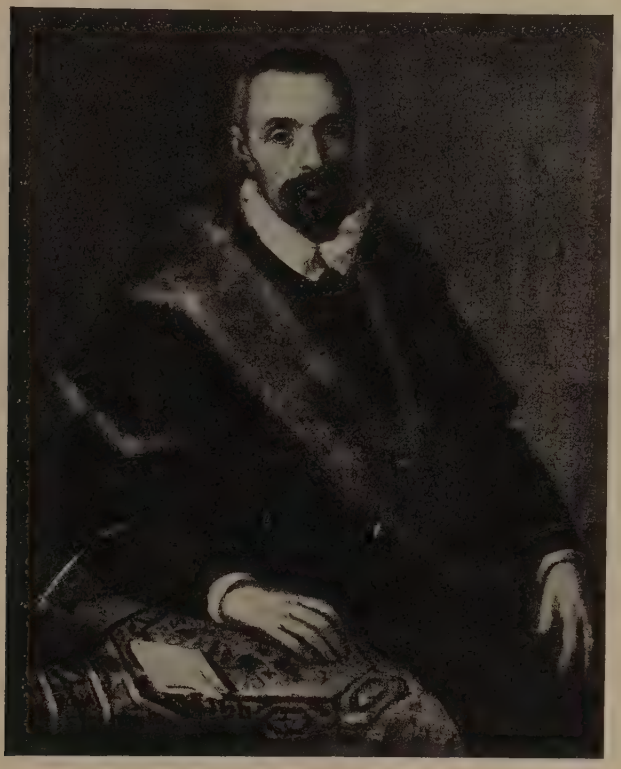


Fig. 828 — Verona, Museo di Castelvecchio.
Jacopo Bassano: *Ritratto.*

dei corpi e fa sprizzar dal fango scintille di preziosi metalli. L'aria greve, densa, è tutta un saettìo.

Circa il tempo della *Pentecoste*, Jacopo Bassano creò un *Ritratto* (fig. 828), che è tra le prove maggiori della varietà d'aspetti del suo genio, rispecchiando nel muto dolore del volto e del gesto, in pochi accenti sintetici, la tragedia di una vita. Dal fondo grigio stacca l'alta immagine, con una mano ferma sul gi-

nocchio, un braccio sul tavolo, spossata, annichilita. Nero, giallastro, grigio, sono i colori della figura e del fondo, in note cariche di tristezza e di lutto; ride, in quella cupa intonazione, la luce del tappeto policromo, su cui il calamaio, tra i più rari brani di natura morta del Bassano, è plasmato nello spessore dell'ombra, a contrasto con la bianchezza gelida della carta e con lo zampillo d'argento della penna. Sul tappeto batte il sole, e slabbra i contorni delle strisce, sgrana i tessuti, fonde gli arabeschi policromi: qualche falda di luce cade qua e là, come grumo di colore sopra una tavolozza.

L'alta figura, tagliata con l'oblungo squadro del Greco, siede accasciata, affranta. Le mani cadon sul tavolo e sul ginocchio, come stroncate di forza e di vita; nell'alta cappa nera foderata di pelliccia, la persona par reggersi a fatica; nei grandi occhi brucia la febbre del dolore. Il pennello sfalda i piani del volto e delle mani, e corre a zig zag di luce sul colletto spiegazzato da una mano febbrile, scattante come una nota di ribellione, come un grido, dalla profondità di quella chiusa angoscia. Il fondo nero si schiara a destra, dove l'ombra percote il volto; s'addensa a sinistra per staccarne il pallor luminoso. Un tocco di luce affila il labbro inferiore, e par vi segni l'impronta della tristezza; due punti vitrei nelle iridi sembran scintille rapite al fuoco del dolore, che dall'interno logora l'immagine assorta, sospesa fra le ombre di un tragico passato e le ombre della morte vicina. Jacopo Bassano, il grande cantore dei campi, lascia erompere la sua chiusa passione, nel dipingere a colori di lutto, in un'atmosfera carica di tristezza, questa figura di vinto del destino, fra i più tragici fantasmi che l'arte abbia creato.

* * *

Nella *Pentecoste*, le forme, sgranate e disfatte alla superficie dal fiotto delle luci, mantenevano una robusta e nocchiuta modellatura; in due quadretti di poco successivi, delineate a contorni serpentini, si snodan, sottili e appuntite, in rapide grafie luminose; e par che, nelle piccole proporzioni, il colore sfolgori sempre

più limpide e raggianti le sue luci di gemma. Nell'*Epifania* del Museo Borghese (fig. 829), che porta contro ogni ragione il nome di Domenico Theotocopuli, l'ametista, lo smeraldo, il rubino,

Fig. 829 — Roma, Galleria Borghese: Jacopo Bassano: *Epifania.*

il topazio, avvicendano le loro luci preziose. La capanna di Gesù adorato dai pastori si muta, per maggior dignità di scena, in un'edicoletta marmorea; il paese, che si stende dietro una muraglia in rovina, non è la consueta valle pittoresca per varietà d'alberi e d'erbe, ma una radura deserta e sabbiosa, che desta

l'idea dell'infinito, nei trapassi dal marrone al bigio, al verde acerbo dei monti lontani, al freddo orizzonte tinto di bianche luci dall'alba. Per quell'abbassamento di toni, e per il monotono chiaroscuro, il paese serve di zona intermedia fra due estremi d'intenso contrasto chiaroscurale e di sfavillante vita cromatica: gli angeli sulle gonfie nubi a semicerchio, la Sacra Famiglia e i tre Re. Un torrente di luce sulfurea precipita dal semicerchio di nuvole, tra le ripe formate dagli angeli parmigianineschi; e a ventaglio s'irradia sul ventaglio delle figure. Del corteo, nel quadro di Vienna accennato, qui non è traccia: in compagnia dei Re non vediamo che un rubicondo fanciullo e due cani: la scena, ristretta, acquista un profumo d'intimità e di semplicità campestre, nonostante lo sfarzo di parata dei paludamenti regali; e tutta s'accentra sulla minuscola forma a geroglifico del puttino, spruzzato di vermiglio e appollaiato in uno scorcio di così umoristica grazia sul grembo materno. Egli non guarda al vecchio Re in ginocchio, ma al vaso che gli porge cerimoniosamente il Re moro, e giunge le manine in un fervoroso gesto di gioia infantile. La fusione delle linee insinuate, dei rivi di luce, con la forma calligrafica e con la freschezza delle tinte è pienamente raggiunta in questo quadretto, dove Jacopo sprigiona dai colori lo sfolgorìo delle gemme. È una festa di tinte vivaci, colte dai prati fioriti in primavera, le stesse che egli prediligeva nelle opere antecedenti, ma che ora sfavillano, tratte dalle pietre preziose e dai fiori. La veste della Vergine par tagliata nel velluto delle violaciocche; e nelle campanule, che infiorano il cestello con la lieve colomba soffiata in uno spiro d'aria cinerea, riecheggia timido il viola. Tra il muschio soleggiato di una zimarra e l'oro verdastro di un giaco a scaglie metalliche di luce, torna l'ametista prediletta d'Jacopo, nel manto del Re moro, figura snodata e come sospesa, risolta in sigla calligrafica dal serpentino gioco del pennello. Gli angeli in alto, appollaiati sull'amaca raffaellesca delle nubi, vesti arrovellate a criniera, capelli al vento, ripetono i contrasti di tono prediletti dal Bassano, tra un viola argento e un giallo bronzo. Dietro la Vergine affonda l'ombra nell'edicoletta, per far che bril-

lino i floreali colori delle vesti, e anche nella luce s'attenua in grigio il marmo del tempietto, plumbeo, dove cadon l'ombre delle nuvole, a complicare, in un gioco di piani inclinati, di gusto pittorico tipicamente bassanesco, la struttura dell'edificio troppo rettilineo e semplice per mettersi all'unisono con quella mobilità di forme disciolte da luce.

A questo stesso momento, e con lo stesso gusto per le forme piccine, è dipinto un minuscolo capolavoro d'Jacopo impressionista: l'*Annunciazione* (fig. 830), che nel Museo di Vicenza porta l'attributo generico di « Maniera di Da Ponte ». L'interno della casa di Maria, appena accennato da oscure pareti a strapiombo, tronche dalla cornice, guarda sopra un paese oscuro, a onde azzurre sotto l'azzurro cielo. Così isolata nel silenzio notturno, sembra avanzare sul pavimento percosso da luce, come sopra una zattera, verso i cavalloni azzurri della campagna, la Vergine, astro raggiante nelle tenebre. Nessun oggetto indica la casa, tranne le cornici della porta disegnate da un fioco barlume, l'inginocchiatoio e il cestello deposto a terra come nido di rondine al chiaro di luna. In ginocchio, gravando al suolo col peso dei robusti fianchi, i gomiti poggiati al leggìo, divota bassanese composta sul banco familiare nella chiesa, la Vergine par non sentire la voce dell'angelo. Ma il raggio della colomba, che scende a capofitto dall'alto, diffonde palpiti attorno, nelle azzurre brume del cielo, sopra i cavalloni della terra oscura; stilla gocce di fuoco dal drappo di velluto cremisi sull'inginocchiatoio; fa scintillare come diaccioli le punte del velo di Maria, corona di luce.

Le tenebre dell'interno s'aprono a quell'irradiarsi di splendore; e par che un bisbiglio corra nell'ombra rarefatta, su dagli stipiti della porta, lungo le pareti che nell'alto si perdono; mentre il pavimento, tagliato a zig zag da un cuneo di tenebre, il pendìo della figura di Maria, che si prolunga in rapida trasversa nel raggio della colomba, le pagine del libro, scattanti lamine argentee, infondono alla scena l'istantaneità della scintilla accesa nel cielo.

Nell'altro sportello dell'altarino, la forma stessa dell'angelo, in vesti a scrosci di spuma, a creste barocche, a fibre mischiate

di cenere, ocra, cilestrino e bianco, si disegna in geroglifico di luce, sul cielo che domina la terra veduta a volo d'uccello, sprofondata nella notte. Un lampo bianco all'orizzonte squarcia le

Fig. 830 — Vicenza, Museo. Jacopo Bassano: *Annunciazione.*

tenebre fra il cielo immenso e la campagna a pigre ondulazioni, commosso brano romantico: anche il bagliore che serpeggia all'orizzonte par s'accenda a quel fuoco celeste. Precipita dall'alto l'angelo con ali appuntate, e saetta dal nimbo raggi sulla terra

lontana, smarrita nella notte: la gran chioma irta medusea disegna entro un nimbo d'ombra la finezza del cesellato profilo. Nel sonno della terra avvolta d'ombre, scoppia la folgore con le parole dell'*Ave*.

Nell'*Adorazione de' Magi* a Vienna (fig. 831), non è più l'intimità campestre della piccola *Epifania* Borghese, per l'aggiunta

Fig. 831 — Vienna, Hofmuseum. Jacopo Bassano: *Adorazione de' Magi*. (Fot. Wolfrum).

del pittoresco gruppo d'uomini, cavalli, cammelli, che variamente s'incrociano, com'erta scalinata salendo sino alla cornice del quadro, tronca anzi da essa. La composizione si basa sopra due oblique, che s'incontrano a V sulla scala e sulla figura del Re prono, scendendo dagli angoli superiori del quadro: a sinistra la tettoia della capanna interrotta dalla cornice, San Giuseppe chino sul Bimbo dal muricciolo come dall'alto di un balcone, la Vergine china anch'essa sul Bimbo, cui guarda, faticosamente puntellandosi sopra una mano, il vecchio Re ginocchioni: le immagini,

così disposte a larghi e cadenzati intervalli, s'equilibrano traverso lo spazio per inclinazioni contrapposte, mentre a riscontro s'eleva l'alta scalinata del corteo, con la figura del Moro sospesa a uncino nelle sue curve di geroglifico, il giovine Re coronato del tipico diadema selvaggio, e attorno i motivi prediletti di cani annusanti, di villanelli con piatti d'oro, su cui la luce del sole si rapprende in grumi preziosi, di bifolchi a maniche rimboccate, e groppe di cavalli e cammelli nivee e fulve a contrasto. Anche qui nei colori il viola domina: la veste della Vergine, tesa da angoli acuti di gomiti e ginocchia, è di un rosso così svanito da divenir lillaceo e biondo, come nel manto brillante del Re moro, che le fa riscontro lungo le divergenti scale di figure. Il putto stesso, modellato in pasta biondo argento con trasparenze lillacee, par assorbire nella sua tenera massa i toni della veste materna. Tutte le tinte svaniscono nella luce crepuscolare, umida, acquosa, di cielo offuscato: il bianco dei cavalli s'ingrigia, come il biancor delle pietre, come l'azzurro fosco dei monti e del cielo striato di nubi gialle; ma un raggio sfiora la veste del vecchio Re in ginocchio, e ne fa vibrare il verde, il bel verde di muschio imbiondito dal sole, su cui la pelliccia a macchie marrone, grigio e biondo, scomposta nei colori da luce, appare come aiola di vellutati fiori sull'erba fitta di un prato.

***

La grande *Crocefissione* di San Teonisto (fig. 832) a Treviso, dipinta circa il 1572, segna una svolta nella maniera di Jacopo da Ponte, più delle altre opere avvicinandosi per fulgore di tonalità argentee all'arte di Paolo Veronese, soprattutto nella figura della Maddalena col pallido biondo miele delle chiome e con abbrividenti luci sulla veste di seta color bronzo, di una tonalità fredda e splendente che richiama le opere di Paolo successive alla decorazione di Villa Barbaro, e dunque forse alquanto più tarde del quadro di San Teonisto. La Vergine, invece, ha gli occhi velati di pianto, le dita delle mani intrecciate da spasimo, come le Addolorate di Tiziano, affinità di motivo che una volta più

Fig. 832 — Treviso, San Teonisto. Jacopo Bassano: *Crocifissione.*
(Fot. Minist. Pubbl. Istruz.).

mette in risalto il diverso genio dei due pittori: la Vergine di Tiziano al Prado protende dalla nebbia grigia del fondo il volto affilato, d'aureo pallore; anche il rosso della veste si estingue nel viola, anche le labbra diventan morelle; solo il manto turchino rompe la voce lamentevole del color fioco, morente. Nel quadro d'Jacopo, il pallor del volto è più luminoso, e passaggi di livido accordan le carni col velo cinereo, opposto in contrasto d'intensità quasi violenta al turchino del manto. La Vergine di Tiziano è circonfusa dall'atmosfera grigio oro, che disfà in morbide falde lo spessore del panno azzurro; la Vergine d'Jacopo, con quel crudo risalto dello scialle di biacca sull'azzurro del manto, riflette il chiaro di luna nella metallica lucentezza delle stoffe di seta. Appena un bagliore illumina la cappa funebre delle vesti, mentre la luce s'annida, gorgogliando, tra le multiple increspature del velo, e sprizza dai lineamenti tormentati, inspirati a un senso di realismo quasi aspro, ignoto alla Madonna di Tiziano, che il dolore veste di luce ideale.

La nota tragica è alquanto caricata nella posa melodrammatica di San Giovanni, che contempla la croce, sollevando verso il Cristo in un grido il volto sfaccettato dalla luce che l'investe in pieno, con occhi vitrei alla maniera del Greco. San Girolamo, in ginocchio, di spigolo, tagliato ad angoli acuti, come il libro che scatta ai suoi piedi per forza di luce, è lo stesso che rivedremo solo, in un paesaggio, nel quadro di Monaco di Baviera, in simile posa di sbieco, tagliente e faticata, e con le stesse vesti a brandelli sul corpo adusto di vecchio contadino. La maggior luce scintilla, in alto, sul volto di Cristo; sale lungo le nuvole sbiancate da luna a trar faville dagli spigoli dei lineamenti, come più tardi nelle pitture del Tiepolo; in basso s'accentra sul metallico libro, spalancato dal raggio che lo percote. Seguon l'arco delle braccia di Cristo le nuvole, che intorno a lui s'aprono come fugate da quell'arco di luce, lasciando dietro l'immagine raggiante l'ombra di un notturno azzurro.

Tutta in un tremolìo di raggi è Maddalena abbracciata alla croce, come staccata da terra nel suo moto di fiamma attorno

il sacro legno, sospinta da terra verso il Cristo in un anelito di luce. E i tocchi agitati, brevi, di continuo interrotti, spezzati come singhiozzi, le fibre tremule del velo a strie che s'avvolge intorno alle spalle di Maddalena, ci dànno i primi esempi di quella minuta scomposizione del colore per azion di luce che sarà comune al vecchio Jacopo e al figlio Francesco, continuatore delle sue ultime forme.

Simile nelle linee generali alla *Crocefissione* di San Teonisto, è quella di Tiziano ad Ancona, ma l'atmosfera del Vecellio rotta da lampi avvolge le figure, mentre nel quadro d'Jacopo esse staccano come incise nella lastra del cielo velato di nuvole, che scendon dall'alto in lunghe funeree criniere, a gradi orizzontali calando verso l'oppressa terra.

***

Nella *Natività* del Museo Civico di Bassano, del 1568, Jacopo cerca effetti notturni (fig. 833). Il turchino s'affonda nel cielo; le chiome verdi degli alberi s'affittiscono nel silenzio tra argini di muraglie dirute, nell'angusto corridoio dietro cui s'apre il paese. L'arcata è fra le tenebre, mentre un barlume lunare dà vita ai blocchi di pietra e alla seta rosa violacea d'un gonfalone, che scende dall'alto a cortina, rabescato d'oro. Scroscia la cascatella di liquido zolfo dalle alte nuvole sorrette da angioletti in funzione di cariatidi, brani di Tiziano primitivo tradotti in linguaggio secentesco da un gioco d'ombre intenso e dalla vivacità barocca della composizione, in quel loro gioioso atteggiamento scalpitante, memore di pennacchi e cupole correggesche.

La Vergine scopre la sua creatura dal nido ombroso del pannilino grigio argento. Tutto nell'ombra è il corpo del bimbo minuscolo, ma un raggio scherza sull'orlo dell'orecchio e sulla gracile spalla, e un barlume punteggia il ricciuto profilo d'amoretto correggesco. Accanto è il pastore in sbrendoli, con vesti di fustagno tirate sui muscoli, e con piante di piedi fangose, quali vedemmo nella *Natività* di Venezia; ma la compattezza coriacea dei panni, veramente velazqueziani in quell'opera più antica,

comincia ora a disciogliersi. A distanza d'anni, Jacopo riprende antiche figure e antichi motivi: il tipo del contadino che trascina il bove, il ragazzo con la verga sulle spalle, che già soffiava, in quel *Presepe*, sul tizzone infocato, la pecorella inserita come a frammento, tra il bambino e il pastore che la tiene, in un velo atmosferico estremamente lieve e luminoso, che par inumidire e ammollire la soffice massa di lana. E come nelle altre *Natività*, come quasi sempre nelle opere d'Jacopo, tutte le figure guardano in basso, Giuseppe, stanco, ansimante, la Vergine, il bel cavaliere dal volto corrusco, il divoto dietro il cavaliere, il ragazzotto pastore; anche il bove, anche il cane, anche la pecorella dall'occhio come goccia di rugiada limpida, inoltrano a testa china: tutti guardano in giù, come se dalla terra attendessero il lievito, lo spiro di vita. Bello il paese, triste, nell'oro dell'autunno che la sera spegne.

***

Opera di tempo prossimo alla *Natività* di Bassano è un capolavoro di questo periodo, *La Visita di San Rocco agli appestati* (fig. 834), nella Galleria di Brera, anzi di poco antecedente, come appare dai tessuti meno sfilati e disfatti, con pieghe a faccette di brillante, che ci ricordano, nella manica del giovine del tondo berretto, i prismi gemmei del Veronese. Una successione di oblique parallele, dal malato giacente nell'angolo di sinistra alle case di una via veduta in rapido scorcio, segna le guide alla scena, sbarrata da monti sull'orizzonte fosforico. Il cielo, a strali, a fiotti, a creste di luce, tutto in fermento di bagliori lividi, gialli, sanguigni, è quasi nascosto dal gran nugolo squarciato per l'alone sulfureo di Maria, che ci ricorda, anche nei raggi sventagliati verso la terra, il nimbo a razzo dell'arcangelo Gabriele nella piccola *Annunciazione* di Vicenza: ma la Vergine non precipita nello spazio, sospesa sulle nuvole per forza di luce, fissa nel gesto ritmico delle braccia aperte come a regolare il movimento delle nubi in quel cielo di tempesta, ad arrestare la folgore. La spira accennata dall'intreccio dei piedi si è disciolta, ma ne rimane la

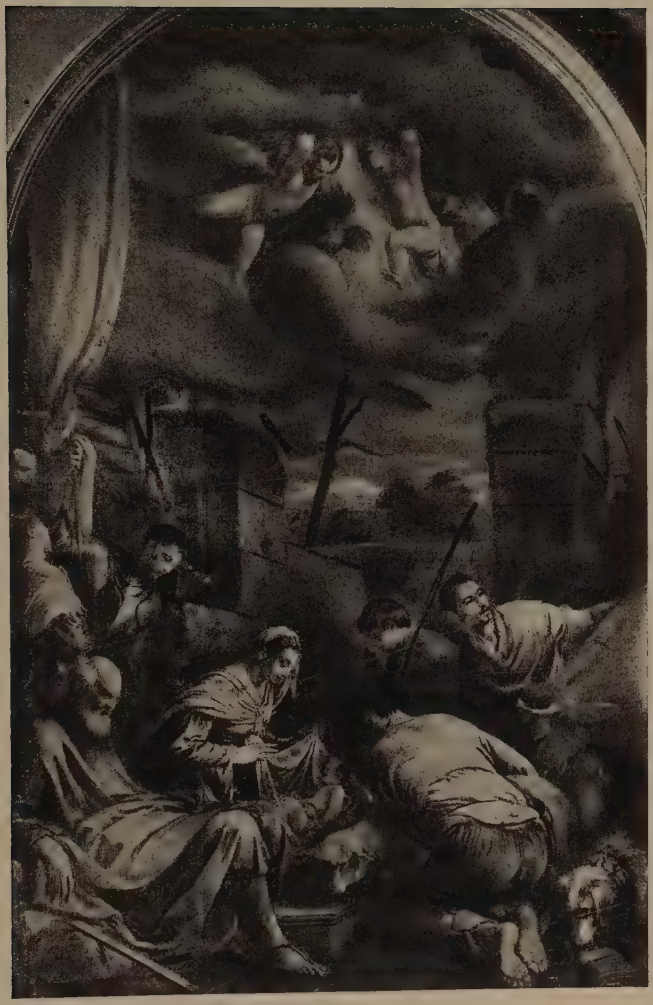


Fig. 833 — Bassano, Pinacoteca. Jacopo Bassano: *Natività*.
(Fot. Croci).

traccia nel contorno a S della figura sospesa, con braccia spalancate, come distesa nello spazio, fissa dalla luce nel ritmo eterno del gesto che allontana le tenebre. Forse non v'è, in tutta la pittura del Bassano, un'immagine di così spirituale bellezza come questa Vergine dalle mani delicate, dal volto ardente di Santa Teresa secentesca. Anche la pennellata, che giù in terra s'accelera nei tocchi brevi lineati sulle vesti, tra le pieghe, come incrinature di cristallo o aghi metallici, par che seguendo il ritmo del gesto s'adagi larga e solenne, a lunghi tocchi striscianti, carichi di languore. Intorno, tra le nubi nere, sugli orli dell'alone sulfureo, s'affaccendano a sostenere il cumulo pesante di nuvole angioletti cariatidi, simili, nel tipo tizianesco tradotto in creta dalla mano di un plastico vigoroso, come nei contrasti secenteschi fra l'ombra nericcia di fango e lo splendor prezioso delle luci, ai fiammeggianti angioletti della *Natività* di Bassano. Un solo di essi, a destra, tuffandosi a nuoto nella nube negra, testa sollevata verso la luce che dall'alto lo percote, ali raggianti, manto d'argentea spuma, rompe lo spessor delle tenebre con l'impeto di un'ondata di luce. Anche i riflessi che si dibattono sulla testina capovolta, sull'arco fremente del corpo, sulle ali e sul manto a cartoccio secentesco, concentrano in questa figurina implorante, fiaccola scagliata nell'ombra notturna, il grido della terra verso Dio.

In basso, gli episodi della peste si svolgono senza grida, senza rivolte, in una calma triste di gente umile, di gente della terra soggetta al destino con rassegnata o cupa inerzia. Solo la luce si agita spirigionando dalle superfici faville. Ovunque compie prodigi la virtù pittorica d'Jacopo, la meravigliosa agilità di una mano che conosce tutte le audacie e tutti i blandi avvolgimenti della pennellata, e or costruisce a lunghi tocchi i tessuti morbidi e corposi della Vergine, ora dardeggia, a colpi brevi e nervosi, ignoti a ogni altro veneziano, lineette di luce in direzioni opposte, sprigionando dall'urto faville, come nella veste della Madre afflitta, or fluisce in grossa e molle pasta disfatta da luce, come nella mantella del Santo pellegrino. Varia la pennellata, variano i rapporti di tinte, or monotoni e spenti al pari dell'atmosfera

Fig. 834 — Milano, Brera. Jacopo Bassano: *Visita di S. Rocco agli appestati.* (Fot. Alinari).

grigia che avvolge la scena, ora accostati in laceranti dissonanze di toni che strappan grida al colore, come nelle chiazze d'azzurro chiaro e di cinabro sul giallo bronzo e il grigio della veste di seta che copre la madre in pianto. Le forme semplici, rudi, confuse, emergon dalle ombre di fango con abbacinanti fulgori di gemme, e una manica in ombra con pieghe a cuspide par tempestata di diamanti; un tondo berretto, suddiviso a spicchi dalla luce, si trasforma in raggiante corolla.

La scena è composta sopra uno schema luministico affine a quello del *Presepe* di Bassano: la luce discende dall'alto come in una grotta oscura; domina l'ombra, e pesa, sul campo di morte, sulle figurine disfatte, sbriciolate nel fondo, sulle case dirute, in isfacelo anch'esse tra l'universale rovina. Livida si stende l'ombra sui corpi, tra le ruine degli edifici grigi; e anche la luce all'orizzonte è bianca, spenta, ultimo albore del giorno, dopo il crepuscolo. Ma in quel campo di morte, il manto rosso violaceo di San Rocco, il verde bronzo di una veste muliebre, il rosso rubino d'una manica di seta a faccette, il rosso carminio di un cappello a cono, avvivano la scena grigia; forzano l'ombra. Il pennello passa veloce; slabbra le vesti, corre a zig zag con la luce; aggroppa le linee nel centro, nei nodi dei drappi. E il sangue pulsa ancor forte nelle membra degli infermi, nel bellissimo bimbo nudo, che dorme sopra un drappo giallo rosso, e par terra dei campi accesa dal sole. La ciotolina, accanto, ha tutta la preziosa semplicità, la nascosta ricchezza, la forma tornita e limpida delle terraglie d'Jacopo Bassano, esempi di natura morta in cui egli par divinare, nel senso profondo della materia e nella densità d'impasto granito da luce, l'arte del più grande tra i *minori* Olandesi del Seicento, Vermeer van Delft.

***

Vicino di tempo al *San Rocco* di Brera crediamo uno di quei rari bozzetti, dove par egli addensi il potere della sua pennellata. Questa rivelazione del prodigioso ardimento tecnico e dello slancio lirico d'Jacopo Bassano è il *Cristo flagellato* della Rac-

colta Willumsen (fig. 835). Come poi nel quadro dei *Rettori* a Vicenza, Jacopo dà alle figure un complesso scenario architettonico fuggente verso lontane profondità tenebrose: un angolo di sala quadrata aperto per un voltone verso la nicchia di un presbiterio, anch'essa interrotta: ambiente angusto, tutto in altezza e tronco ai lati, così da accennare la linea trasversa prediletta dal Bassano. Con ogni probabilità a una seconda visione dell'arte tintorettesca è dovuta questa piccola e preziosa serie di costruzioni spaziali d'Jacopo, spirito pronto ad accender a ogni scintilla la fiamma della sua arte, sempre portando nell'interpretazione delle forme ispiratrici, sian di Tiziano, come del Parmigianino o del Tintoretto, la libertà inventrice del genio. Ed ecco che questo scenario tutto gioco d'angoli, sottratto bruscamente al nostro sguardo, si allontana dallo spirito degli scenari tintorettteschi nel taglio laterale e longitudinale, fantastico, e in quel romantico vacillar di luci dietro la colonna sul muro della parete, dietro l'arcata lungo le volte, nel funebre mistero dell'ombra. Anche le figure attorno il Cristo alla colonna, attratte nella corrente argentea di un raggio che scende obliquo dall'alto, a destra, son bagliori in forma umana, bagliori che rompono il silenzio dell'ombra.

Il tocco si spezza e trema con la luce nel panno di Cristo; discioglie in vorticosi vapori la massa china dell'aguzzino in turbante; sferza il costume del flagellatore a destra, traendone crepitii di fiamme; fugge insidioso e furtivo lungo la persona del manigoldo a spalle nude: striscia greve, scoppietta in faville, pesa e sorvola, ovunque scaturendo dal ritmo stesso dei gesti e dallo spirito delle figure, sino alla modernissima sintesi pittorica di quel triplice tocco a scacchi, di quell'accento breve e conciso sull'elmo del flagellatore in ombra, dove la luce, come riflessa da specchio, accentra in una scintilla tutto il suo potere, e, raggiunto il massimo di vibrazione, s'arresta, come tronca dalla sua stessa violenza. S'apre una finestra in alto, nella semioscurità di una parete, ed ecco affacciarsi, come alla finestrella di un quadro olandese del Seicento, un'immagine di donna, silenziosa, fra ombra e luce, sgra-

nata nel tremulo riflesso che sale dal tempio. Completa, essa, per contrasto, la scena, che nel dibattito delle luci e dell'ombra rispecchia intera l'immaginazione ardente poetica del vecchio Jacopo. La mano pesante che s'abbatte sui flagellatori si fa lieve per avvolgere il Cristo in un tremulo pallor di luce, e con delicatezza allenta sulla colonna le funi seriche del Redentore; e se nella figura dell'aguzzino presso l'arco gareggia col tocco demoniaco di Franz Hals, nel vaporoso mulinello d'ombre e luci, che suggerisce e cela le forme dell'uomo in turbante, preludia il luminismo lieve aereo del Rembrandt. Al suolo son flagelli che proiettano ombre minacciose, e par s'animino di vita propria; strisciano verso terra le pieghe dello sgherro seminudo, come viluppi di serpi; freme l'ira umana attorno al Cristo palpitante nel palpito della luce. È ancora il pittore del quadro di Budapest che suscita dall'ombra l'allucinante visione.

Accanto a questa fantasmagorica *Flagellazione* viene a collocarsi una delle opere più audacemente improvvisate e più fiammanti di tutta la vita d'Jacopo, la *Susanna* di Nîmes (fig. 836), sopra uno sfondo di campagna vasto indeciso nella semioscurità del crepuscolo, da cui emerge in un fioco lume alonare un palazzo, con una macchietta affacciata dalla porta alla romantica distesa deserta. Tutto l'effetto luministico si ritrae da quell'ombra crepuscolare verso il primo piano, con violenza accresciuta dall'impeto della linea rapidamente obliquata. E mentre in generale le rappresentazioni della leggenda biblica di *Susanna*, anche del Tintoretto, sono calme nello splendore di luce che le penetra e le magnifica, Jacopo Bassano infonde alla scena agitazione fulminea: lo strappo del corpo indietreggiante di Susanna, che verso sè trascina i due vecchioni e le caprette a seguito, sembra dia origine, per violenza dinamica, a uno scoppio di fiamma. Il tocco febbrile contorna di una spirale fiammea l'orlo del velo della donna; spezza, seghetta, lacera il manto di velluto; gronda in rivi di bitume ardente dalle immagini dei vecchi, trasformati, come gli Apostoli della *Cena* di Bassano, in torce viventi sull'ombra del paese cupo.

Fig. 835 — Copenaghen, Raccolta Willumsen.
Jacopo Bassano: *Cristo flagellato.*

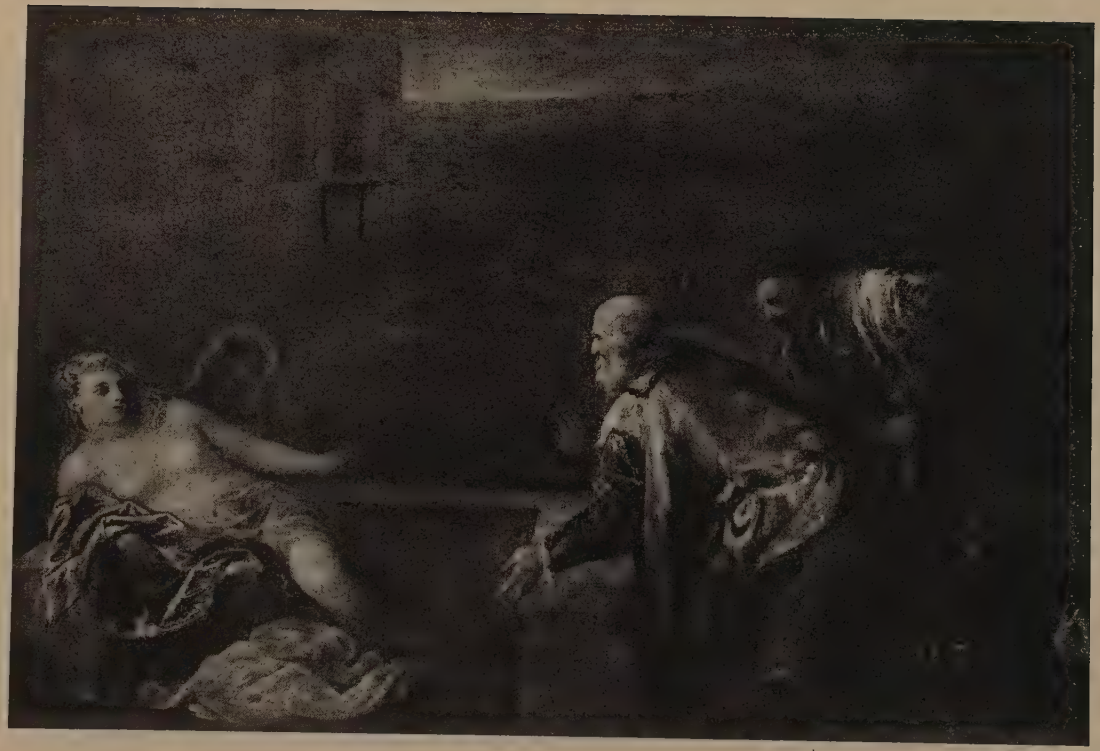


Fig. 836 — Nîmes, Museo. Jacopo Bassano: *Susanna e i Vecchioni.*

Le tre figure, gli animali illuminati di sotto in su, come per un riverbero di fuoco che salga dalla terra, traversano l'ampio scenario quasi scoppio di folgore la notte di un cielo tempestoso.

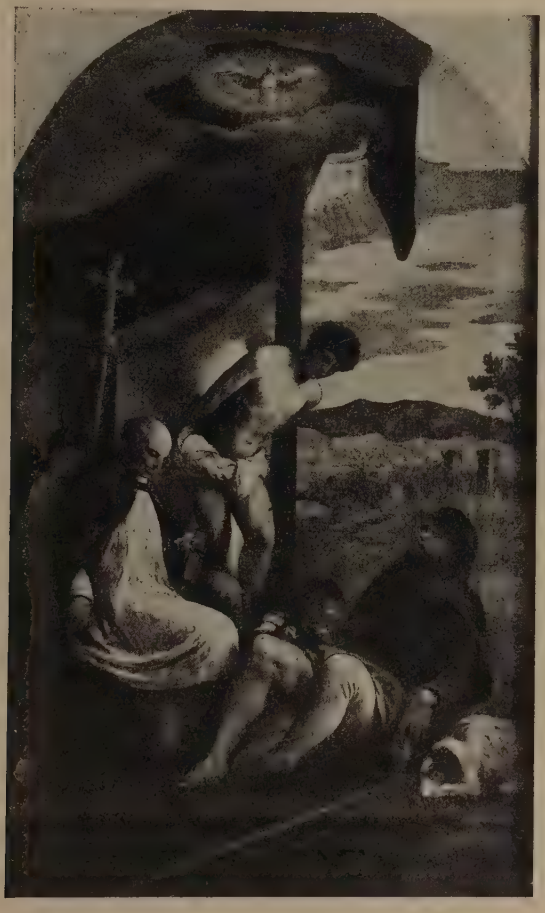


Fig. 837 — Treviso, Pinacoteca comunale.
Jacopo Bassano: *I Santi Fabiano, Sebastiano e Rocco.*

I caratteri del *Presepe* di Bassano si ritrovano nella pala dei *Santi Sebastiano, Fabiano e Rocco* a Treviso (fig. 837), dove la composizione segue una linea falcata che comincia dalle nuvole e abbraccia la conca delle figure. Anche qui Jacopo crea alle imma-

gini corrusche una nicchia oscura con un baldacchino di velluto e di nuvole; in quell'oscurità gioca la luce, che di sbieco e dall'alto s'abbatte sulle figure lampeggianti, per addentrarsi in fiochi barlumi, indicando appena, ombra nell'ombra, la figuretta del chierico con l'inalberata croce splendente. Anche la testa e il busto di San Rocco son immersi in un caldo tenebrore, che per contrasto ravviva il lampo delle chiazze di sole sul polso piegato del Santo, sul muso del cane, sull'incantevole genietto, brano di Veronese puro, tremulo nell'ombra come una fiammella d'oro. L'argento del drappo che cinge i fianchi di San Sebastiano riprende la sua lucentezza nel camice sfilato del Vescovo e nella manica dell'angiolino, per attenuarsi nel pelo del cane, smorzato nell'umidore dell'ombra. Bellissimo il cielo, a piatti frastagli di nuvola, tra squarci verdazzurri, come aperti dal disgelo nella distesa di un ghiacciaio.

* * *

Al 1572 risale il *San Girolamo* dell'Accademia di Venezia (fig. 838), dove la visione d'Jacopo di nuovo si modifica. Le forme s'allargano, il nudo grinzoso s'appesantisce, per lo spessor delle carni che s'addensano, come anelli di fango, tra ombre fumose, da cinquecentesco Ribera. Nella grotta cupa, agitata da fiochi bagliori, il Santo nudo, stanco gigante, poggia la testa sulla mano, fissando lo sguardo febbrile a terra, ove, desti da uno spettrale chiaror di luna, s'agitano nell'ombra e vivono una vita di tormento, di tregenda fiabesca, gli oggetti sacri, il cespuglio, i libri aperti e come dilaniati, il tronco spezzato e contorto che sostiene il Crocefisso, bianca face alta nel cielo. L'immagine stessa del Santo, nella sua posa angolare, acuta, par dilaniata, di sè costituendo, col lembo viola argento del drappo e il teschio rotolato al suolo, la diagonale del quadro. Capelli e barba crepitano sulla testa pensosa, oppressa, come schiacciata dal peso del pensiero; e gli occhi allucinati lampeggiano nell'ombra delle sopracciglia selvose. Enorme ceppo argentato dalla luna, tagliato con l'accetta in quella posa di sbieco delle membra erculee, il Santo

esce dall'ombra ove le cose si animano di vita minacciosa, s'appuntano come a ferire. Lo spirito visionario del Nord torna ad animar l'arte d'Jacopo Bassano.

E più che negli ultimi quadri citati la luce agisce sulle superfici delle cose, ricercando le rugosità della cute incandescente, i rilievi nodosi delle vene, e quasi i pori delle superfici granose, che

Fig. 838 — Venezia, Galleria. Jacopo Bassano: *San Girolamo.* (Fot. Anderson).

risplendono sul cupo fondo come le incandescenti figure della *Pentecoste* e del *San Giovanni Battista.* Anche il lembo del manto viola sciorinato a terra divien scabro per azione di luce, e le pieghe, sbalzate da forti sottosquadri d'ombra, sembran strisciare in aspetti di contorte radici o di ramarri, suscitare una brulicante vita dal silenzio notturno. Tutte le superfici fermentano e crepitano, gli irti fili di barba e di capelli come d'erbe aride, le fibre della corteccia nel tronco contornato da linee tremule di luce, che ricordano ancora gli effetti d'incisore notati nelle

opere intorno al '50, le schegge del teschio materiato di splendore, meraviglia pittorica del pennello bassanesco, il paese indefinito, mosso quasi a un incresparsi d'onde nell'ombra sotto un argenteo lume di plenilunio. A differenza del *San Girolamo* di Monaco, orante, nella vasta campagna, col somarello e il leone a fido compagno, questo vegliardo dagli aspri lineamenti, che par segnare un tipo intermedio fra l'arte germanica del Dürer e l'arte fiamminga del Rubens, assume un aspetto fra di rustico profeta e di mesto filosofo. Un lume come di pianto s'addensa nell'occhio umido, che guarda alla terra e par contempli, attorno, il mondo in sfacelo che s'agita nell'ombra della sera. S'immedesima con quel mondo, col teschio lacerato dall'ombra delle orbite, col Crocefisso pencolante come antenna sull'onde, l'immagine del Santo, rudere animato di vita pittorica dalla luce.

Più disfatto è il colore, fuso dalla sua stessa incandescenza, nella *Deposizione* del Museo di Vienna (fig. 839), vertiginoso abbozzo, dove le figure passano come solchi di luce nella notte, grondando rivi d'ardente bitume. Si curva sulla salma il vecchio Nicodemo, che par uscito dal deserto della Tebaide con quel profilo ricurvo d'uccello notturno; e la testa di Cristo ricade sul petto del vegliardo, di schianto divulsa, schiarata nell'ombra da un vacillante barlume, quasi da un ultimo spiro di vita. A sovrapposti zig zag fulminei è indicato il moto delle pieghe nel sudario del Cristo, come a tratti di stecca rapidi entro lo spessor della creta, in un intrico d'angoli acuti, di linee spezzate, che una volta ancora ci richiama le affinità tra Jacopo e il Greco. Nella notte oscura stillano pianto i drappi fusi da subita incandescenza, le umane carni, i tronchi logori da fuoco, al passaggio del corteo funebre, tra bagliori come di faci nell'ombra notturna.

Anche più ci rivela la grandezza d'Jacopo impressionista l'abbozzo monocromo della *Cena* (fig. 840), nel Museo di Bassano, composizione svolta in altezza, come in una tenebrosa cantina illuminata dall'alto. Due sono le fonti di luce: la lampada, che in alto schiara le pareti e stacca i volumi dei pilastri interrotti, la fiamma di una candela sul tavolo, scoppiettante a raggi elettrici,

Fig. 839 — Vienna, Hofmuseum. Jacopo Bassano: *Deposizione.*
(Fot. Wolfrum).

che illuminano in pieno le figure sprofondate nell'angusta cella. Si struggon le carni, le vesti, a quell'ardore di luce; prendon fuoco nell'ombra le forme. Ovunque, nella rapidità dell'abbozzo, la virtù d'Jacopo appar prodigiosa. Indicate a tocchi densi come liste di fango, le cornici delle basi di pilastri, sommariamente, par che Jacopo modelli a ditate nella creta ogni forma che esce di getto dalle sue mani con la vivacità impressionistica di una *maquette* incandescente. Gocce, falde, rivi di fiamma, scorron giù per i drappi, tra l'ombre che incavan le tempie; gli occhi affondano entro orbite di teschio, e l'interno che racchiude la scena, con le pareti a ruvidi mattoni, le cornici rose dal riverbero della lampada, avvolge di vita misteriosa le figure che bruciano e fondono come torce ardenti, in quel pittoresco tenebror di carcere.

* * *

Una nuova svolta nel cammino d'Jacopo è segnata dal grande quadro del Museo di Vicenza (fig. 841), raffigurante *I Rettori della città ai piedi della Vergine*, opera del 1572. Qui, per eccezione nell'arte del Bassano, domina il concetto di ritmo architettonico e spaziale. Nel grande *San Girolamo* di Venezia, la composizione segue ancora liberamente la diagonale del quadro, dal teschio risalendo, traverso la figura piegata del Santo, sino alla cornice della grotta; ma la profondità di spazio è appena suggerita dal chiaro cielo.

Anche nella lunetta di Vicenza la linea trasversa regge la composizione; ma intervalli misurati guidano l'occhio, per salde masse architettoniche di marmi e di figure, dai gradi della cattedra di Maria alla scalinata dell'edificio, alle due colonne nel fondo, scandendo con le pause lo spazio. La luce, che vien dall'alto e da sinistra, chiara e vibrante, tra forti proiezioni d'ombra, presenta architetture e gruppi in una visione volumetrica nitida e precisa più che in ogni altra opera di Jacopo, ad eccezione di qualche ritratto. I blocchi marmorei dell'altare, della scala e dell'edificio sormontato da voltone, son tagliati dai piani

Fig. 840 — Bassano, Museo. Jacopo Bassano: *Ultima Cena*.
(Fot. Croci).

d'ombra e di luce con purezza cristallina; e tutte le cornici, semplici, geometriche, dell'altare su cui siede, al riparo di un baldacchino, riquadrato anch'esso, la Vergine, dei gradi che conducono al sommo della scala, delle due porte che s'aprono sulla breve piattaforma, si distaccano dalle pareti per limpidi sottosquadri di ombra. Invece delle muraglie dirute, abitate da invasori ciuffi d'erba, logore negli intonachi, che siamo abituati a vedere nelle opere d'Jacopo, si spiegano ai nostri occhi volumi cristallini, cornici lineate, superfici come specchi abbagliati dalla luce, che a colpi sommari modella nell'ombra la mano sospesa di un soldato, il pendìo della persona china, la convessità sfolgorante dell'elmo; e qua affusa un lembo di mantello cadente a stalattite da un omero, là profila le pieghe di una sottoveste scanalata come tronco di colonna, e rimbalzando da forma a forma segna la misura al ritmo di masse dell'intera composizione.

Quando Raffaello, nella stanza d'Eliodoro, si vale della composizione a gradinata per il *Miracolo di Bolsena* e il *San Pietro liberato dal carcere*, costruisce due scale simmetriche, dai lati ascendenti verso un centro elevato, come bilanciere in perfetto equilibrio di pesi, mentre Jacopo, seguendo le orme di Tiziano, lancia traverso lo spazio una serie d'oblique parallele in continuità vibrante d'onda luminosa. Ai lati dell'altare si piegano San Marco e Santo Stefano, disegnando, nelle loro curve d'uncino, quasi i bracci del trono di Maria; al sommo della scala si regge in equilibrio nell'ardita impostatura di sghembo un alabardiere, sorretto, nella sua perigliosa inclinazione, dal contrafforte di due figure più in basso, leggermente arretrate, e da quella del ragazzotto seduto sulla piattaforma della scala, in un raggio di sole. Ultimo peso della bilancia, il paggetto sul piano sfoggia, nella posa leggermente contorta, la ricchezza campagnola del suo sgargiante costume a strie di seta: un calcolo esatto di pesi e contrappesi fonde gli elementi della composizione, figure o pietre, in un organismo architettonico mirabilmente equilibrato e limpido. Forse in origine questa costruzione di plastica pittorica mediante luce fu suggerita a Jacopo dal Tintoretto; ma egli vi

Fig. 841 — Vicenza, Pinacoteca.
Jacopo Bassano: *I Rettori di Vicenza dinanzi alla Vergine.*
(Fot. Alinari).

porta una semplificazione geometrica, una cadenza ritmica lenta e pesante, che non ha riscontri nell'arte veneziana, ed è personalissima sua.

L'ombra, qui trasparente e abbagliata, è, come sempre nell'arte d'Jacopo, l'elemento isolatore delle forme plastiche: stacca dalla parete oscura dell'edificio le immagini corrusche dell'armigero e del ragazzo sul pianerottolo; sbalza in luce la macchietta giullaresca del fanciullo a piè della scala; accentua, rilevandoli dal fianco della gradinata, il risalto plastico dei due rettori di Vicenza. Conseguenza della luce insolitamente limpida, nella sua meridiana intensità, è il *diapason* ovunque elevato del colore: il rosa della Vergine, dorato dalla luce, i rossi di brace delle cappe dei magnati, i gialli del giovane seduto al sommo della scala e del gentiluomo in piedi dinoccolato, presso la scimmietta, il verde smeraldo della dalmatica di Santo Stefano, le strie verdi e rosa del paggetto veduto da tergo a piè della scala, il lampo azzurro di un elmo, traversano l'aria in vibranti onde colorate, con poche voci gravi, in uno scampanìo di festa. Tutte le superfici, splendendo, s'ingioiellano, s'infiammano, al passaggio delle correnti luminose: tutto è festa nel quadro, anche il cielo con le nubi gonfie di sole.

Parallelo a questo raro esempio di costruzione spaziale e volumetrica è il *Ritratto* della Raccolta del Conte di Cumberland (fig. 842), che sembra ripresentarci, tagliato a mezzo busto, uno dei Rettori del quadro di Vicenza, in quella potente realtà plastica della forma quasi modellata per forte pressione di luce. Anche la guernizione di pelliccia emerge dalla mantella col nitido rilievo di una cilindrata cornice architettonica, e a un tempo con morbidezza cremosa d'impasto saturo di luce, come di spuma rappresa. Il colletto, a sottili sgusci, e l'orecchio nel suo carnoso spessore, sembrano ancora preannunci di Velazquez giovane, in questo ritratto che ha un posto a sè nella pittura veneta del Cinquecento, per la semplificazione plastica dell'immagine, scolpita nel carattere autoritario e cupo da due ombre incisive sotto l'arco sopracciliare e all'angolo della bocca.

Plasmato dalla luce in una pesante massa squadrata è il *Ritratto di Vincenzo Scamozzi* (fig. 843), nel Museo di Vicenza, dipinto in un risalto di luce ombra fortissimo, tra il nero della veste, spianata a pigre ondulazioni, e il fondo grigio, che dietro il contorno dell'omero si schiara come orizzonte dietro ombra

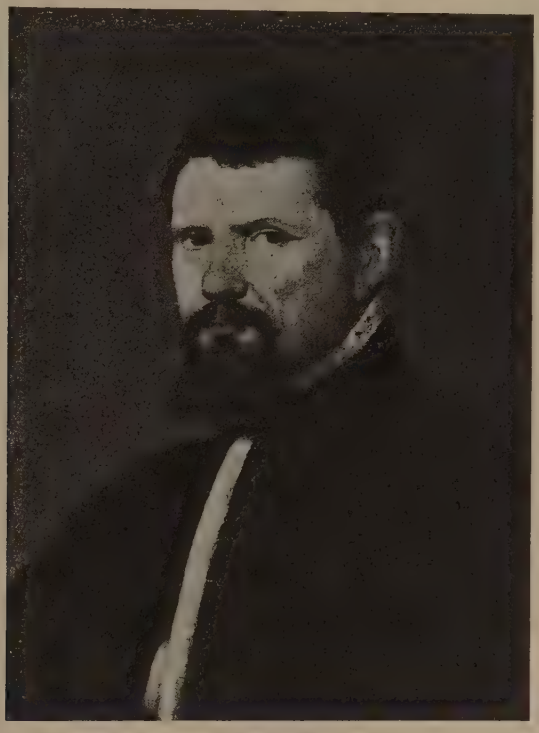


Fig. 842 — Brunswich, Raccolta del Conte di Cumberland.
Jacopo Bassano: *Ritratto.*

di colli, meglio staccando dalla base chiara, atmosferica, il busto tagliato dalla cornice al modo stesso di quello dell'*Ignoto* nella Raccolta del Conte di Cumberland, ma più sciolto, più fantastico, in quella sua ampiezza di declivio montano. La testa massiccia, modellata in pasta di colore compatta e granosa, coi lineamenti sfaldati alla maniera del Tintoretto, con l'orecchio

abbozzato in umida creta, a forti sottosquadri d'ombra, come nelle primitive immagini di Diego Velazquez, emerge dal fondo in pienezza rocciosa di volume, con un'espressione di torpida forza e di segreta ferocia.

Ancor vicino al quadro di Vicenza ci sembra un terzo *Ritratto*

Fig. 843 — Vicenza, Pinacoteca. Jacopo Bassano: *Ritratto virile.*

di guerriero nel Museo di Castello a Milano (fig. 844), in armatura corrusca, illuminata a sprazzi di luce taglienti, costruttivi, impostata con saldezza di pilastro sul fondo cupo. L'immagine non ha il tono dorato delle prime cose, ma il sanguigno delle tarde: par che nel volto una vampa dall'interno s'accenda e sulle gote s'addensi il fiotto del sangue. Anche le mani divampano.

Poggiata la sinistra sull'elmo che nell'ombra del tappeto balena, chiuso nella destra il bastone di comando, come in una manopola ferrea, l'immagine, simulacro d'armeria, s'imposta in atteggiamento fisso ed energico. E anche qui la virtù plastica del luminismo bassanesco si spiega intera nei colpi di luce sommari,

Fig. 844 — Milano, Museo del Castello.
Jacopo Bassano: *Ritratto di Guerriero.*
(Fot. Alinari).

che costruiscono concisamente la forma nella sua massiccia rotondità di tronco, testa serrata nell'alta gorgiera di trine come in un collare ferreo, mani determinate nei piani geometrici del rilievo da qualche sommaria pennellata chiara sulle nocche e sul polso. Sui bracciali, sul pettorale, i colpi di luce cadon violenti e grevi, con ritmo cadenzato, marziale, arrotondando e spia-

nando col loro peso la forma, mentre nel drappo che avvolge i fianchi serpeggiano tra i grovigli delle pieghe, come in un intrico di rami spinosi, solo particolare espressivo di movimento nella composizione pittorica eternamente fissata dalla luce che preme e addensa la forma.

Nel *Battesimo di Santa Lucilla* (fig. 845), torna Jacopo a rivaleggiare con la vibrante tavolozza di Paolo Veronese nel lampeggiar dei rasi e delle sete. Gli edifici, fuggenti in linea trasversa come nel quadro della *Peste* a Brera, s'aggravano d'ombre; e il paese crepuscolare, sotto un cielo coperto di nuvole, rimane in una semioscurità appena mossa da qualche brivido di luce, da qualche velata scintilla. Ed ecco, in quella penombra delle case, della campagna e del cielo, un raggio piover dall'alto, dalle nubi squarciate, tra i paffuti angioletti che recan la palma; e a quel raggio destarsi l'ombra, accendersi faville a miriadi sulle vesti di seta, sui veli, sulla croce d'oro del Filarete, sui lineamenti delle figure, sfaldati da luce. Mentre in una scala di fiochi bagliori si allontanano gli edifici velati d'ombra, archi e templi e case, le figure in primo piano scoppiettano, crepitano, sprizzan faville come vivi diamanti. E il pennello, che a lineette tremule, a fibre di luce tenui festonate, corre lungo il camice di un chierico, altrove spruzza riflessi metallici sulle minute scabrosità di una veste d'uomo accanto a Lucilla, che prende fuoco, a quei riverberi, com'esca strofinata da acciarino, e, modellato mediante un grumo d'azzurro sidereo il cavo della preziosa scodelletta battesimale, con tutta la terrestre ricchezza delle argille d'Jacopo, dardeggia sulla veste di raso di Lucilla tocchi brevi istantanei, di bianco e di grigio, che traggon dall'ombra grigio argento splendori di gemma. Con meravigliosa prontezza, il segno grafico di pennello muta di continuo carattere e direzione, secondo le qualità dei tessuti e il volger dei corpi alla luce, come la luce mutevole vibrante e prezioso. Gli effetti di splendore che ne risultano accostano quelli del Veronese, ma il tocco breve, lineato, scattante, è solo d'Jacopo nel Cinquecento veneziano, e precorre il tocco più vario, più irregolare, più libero, del Velazquez maturo. Nella

Fig. 845 — Bassano, Museo.
Jacopo Bassano: *San Valentino battezza Santa Lucilla.*
(Fot. Croci).

semioscurità del fondo, in cui le montagne azzurre, d'intenso azzurro, si delineano sullo scarso chiaror del cielo, più s'accende il colore dei volti, quasi il fuoco del giorno in essi si racchiuda: il rosso par abbia assorbita la fiamma del sole; i gialli assorbon nella grana dei tessuti scintille; i bianchi colano argento. Lontano, sulla gradinata di un tempio, le figure si perdono nell'atmosfera, e solo un po' di giallo s'illumina, un po' di bianco s'avviva tenue nell'ombra. Più che nelle precedenti opere, in quest'abbagliante dipinto la scena è avvolta d'atmosfera, l'aria oscura s'addensa; e par che la croce del Filarete, radiosa, più lontano respinga, tra le ombre, alberi, boschi, monti e colli.

In quest'opera, che è forse, fra le tarde, la maggiore d'Jacopo, già il suo tipo ultimo, in proporzioni meno larghe e disfatte, si definisce nelle figure piccine, rotonde, di buone massaie bassanesi e donne dei mercati, frutti di una razza popolana e borghigiana, che sembra riallacciarsi, dopo il breve periodo aristocratico dei quadri di Copenaghen e della Raccolta Platt, alle immagini paesane dell'esordio d'Jacopo. Perduto il peso che le teneva inchiodate alla terra, son divenute soffici e grassocce, pallottoline corrusche, che dalle carni granose, dalle vesti lanose o metalliche, sprizzano luce. Stupendo nei contrapposti di lume e d'ombra, di grassa carnalità e d'austera forza, è il gruppo affrontato, presso l'arco trionfale, di una massaia discinta, brano di vero che la luce impasta con la morbidezza stessa della vita, e d'un cappuccino dal profilo rettilineo, fermo, scolpito d'ombra, eco del Savoldo ancora nei tardi anni del Bassano. La vita è ovunque riflessa con pacifica naturalezza, come per istinto, tanto nel cagnolo sonnecchioso, come nel cestello da lavoro, come nella cucitrice indolente e nella sedia impagliata che le forma appoggio, con lo stesso interesse profondo per tutto ciò che l'aria e la luce fan vivere e brillare. Dappertutto, il tipo plebeo, che ci ricorda il Bassano più noto, più comune, il Bassano delle fiere, nel *Battesimo di Santa Lucilla* appare trasfigurato per lo sfolgorìo delle luci, che dalla veste argentea della Santa sembrano irradiarsi attorno in colorate faville.

* * *

Prossimo di tempo al *Battesimo di Santa Lucilla* è un altro capolavoro dell'ultimo periodo: la *Predica di San Paolo*, a Marostica (fig. 846), del 1574, dipinta in collaborazione col figlio Francesco. Il modulo delle forme è lo stesso che nel quadro di Bassano, e si ripeton lo stesso modello di popolana, seduta in angolo, sulla medesima sedia impagliata che prima le serviva di appoggio, lo stesso cagnolo arrotolato sul pavimento, muso a terra, occhi sogguardanti. Ma l'effetto di luce è diverso: nel *Battesimo di Santa Lucilla*, le figure staccan corrusche, in un tremulo sfolgorìo di gemme, dal fondo velato, assopito nel silenzio del crepuscolo; nella *Predica di San Paolo*, figure, case, biancherie stese ad asciugare, tutto è illuminato a sprazzi, a barbagli, tra ombre passeggere, dall'alone fosforico dell'Evangelista Giovanni e dalle nuvole che lo trasportano verso terra. Tutto si fonde in un unico effetto di luce: architetture, oggetti e figure, mentre nel quadro di Bassano queste uscivan brillanti dalla semioscurità del fondo, come gioielli dall'ombra di uno scrigno. E mentre nel *Battesimo di Santa Lucilla* i colpi di pennello hanno brevità d'accento e scatto di scintilla, e le figure nitide sbalzan dal fondo con sfolgorìo di pietre preziose, nella *Predica* di Marostica, l'atmosfera fonde in una sola espressione di vita fugace e misteriosa tutti gli elementi del quadro, ove le forme, non più accese dal tocco virgolato, fulmineo, di quel quadro, son bagnate da molli bagliori, plasmate da pallidi riflessi solari tra ombre di nuvola, alleggerite da vapori di luce, che penetrano le immagini e da esse irradiano attorno. Il gruppo ultimo di uditori, presso la scala, par soffiato in un plasma aereo, in un barlume lunare, d'estrema delicatezza lirica.

La pennellata scroscia con la luce, che dall'alto e di sbieco, dall'aureola sulfurea di San Giovanni, piove obliqua sulle case e sui gruppi, rimbalzando di piano in piano, sgranando e disfacendo, nelle ondate di raggi che traversan la scena, muraglie e

drappi. È come se il paese d'improvviso uscisse brillante e umido da un velo di pioggia, al primo barbaglio di sole. Da quest'effetto istantaneo di luce scaturisce tutta l'emozione lirica della scena, popolata da placide figure e diretta da un San Paolo di discendenza savoldiana, tarchiato e forte, con braccia di pugilatore e maniche rimboccate. Nel *Battesimo di Santa Lucilla*, lo stacco tra i vivi diamanti delle figure e il patetico paese è intenso, abbacinante; nel quadro di Marostica, tra le più rapide impressioni d'Jacopo, gruppi di figure, gradinate e case, sino alle ombre patetiche dei cipressi lontani, traversano lo spazio in una scala sinfonica di luci.

Il naturalismo d'Jacopo, in questo quadro così ricco d'emozione per virtù di luce, ha una giustezza, una misura, una sincerità che sembran più tardi diminuire per troppo facile ripetizione di motivi, talvolta quasi trasandati: la comare grassoccia, seduta nell'angolo, è un prodigio di macchietta popolana nella posa dinoccolata e placida, come il vecchio stanco che par s'adagi nella luce, ansimando dal petto cavo, o il buon pievano pasciuto che lo sogguarda. La mano di Francesco, facilmente distinguibile nella *Circoncisione* del Museo di Bassano (fig. 856), non si riconosce con certezza in nessun particolare di questa scena dipinta di getto da un pennello ardito e sapiente, se non forse nella figurina, d'effetto più sordo e uniforme, del fanciullo seduto in primo piano, con maniche a grossi cerchi materiali di pieghe, e nel cagnetto, replica men sfavillante e arguta di quello nel quadro di *Santa Lucilla*. L'orientale in turbante, nell'angolo a destra, dimostra, più di ogni altra figura del Bassano, un'impressione immediata dal Tintoretto.

Ma in tutto il quadro lo spirito d'Jacopo s'imprime, nella rapidità luministica della visione. Le mani dell'orientale in seconda fila del gruppo di uditori scoccan dalle dita faville; il braccio di una donna china sulla soglia di una casa vibra segnato da un zig zag fulmineo. Si disfanno le forme umane al lampo elettrico della luce, nel fondo; si sciolgono come cera alla fiamma le balaustre, le mensole informi, divincolate in tortili serpentelli;

Fig. 846 — Marostica, Sant'Antonio.
Jacopo Bassano e aiuti: *Predica di San Paolo.*
(Fot. Alinari).

colano i pannilini come neve al sole dalla funicella tesa fra il balcone e l'albero tenue e disegnato. Ancora, in quest'opera tarda, il pennello disegna; e par gareggi con lo sfumino nel variar d'ombre e luci tremule e fuse, come di ondulanti fibrille, le superfici delle case, nel cancellar contorni e rilievi, con libertà impressionistica veramente moderna.

La variazione minutissima d'ombre e luci, ottenuta con un tocco breve e complesso, avvicina al quadro di Marostica il mirabile *Ritratto di Vecchio* nella Raccolta Langaard della Galleria Nazionale di Oslo (fig. 847), opera tra le massime del periodo tardo d'Jacopo. Ma più che a Marostica il colore è molle e tenero nella densità dell'impasto cretaceo che assorbe la luce.

A mezzo busto, in veste nera, su fondo nero, la figura si presenta a noi, sorpresa nel suo carattere con l'immediatezza stessa del vero. Dalla rapidità del tocco minuto e costruttivo, più breve e complesso che in nessun'altra opera d'artista veneto, o anche di pittore italiano o straniero del Cinquecento, paragonabile piuttosto a quello dei ritratti meno arditi di Franz Hals, l'immagine trae una vita istantanea, quasi illusoria, una mobilità estrema di sguardo, di muscoli, di rughe: la bocca astuta e tenace si stringe; sprizzan malizia bonaria gli occhietti luminosi, dallo sguardo penetrante, irrequieti. Il tono delle carni è basso, il rosso del sangue è soffocato, incenerito, come il colore di barba e capelli: la massima luce si raccoglie nel collare di trine, dipinto a colpi di pennello brevi, staccati, rapidissimi, nello spessore di un bianco splendente, che la luce arriccia e sfoglia tra ombre azzurrine. Questo collare fantastico, che nulla ha da invidiar in ardimento pittorico agli altri dipinti dal Greco nei famosi *Funebri del Conte d'Orgaz* a Toledo, raccoglie attorno la testa di vecchio uccello tutta la ricchezza pittorica d'Jacopo nei suoi momenti di maggior lirismo, qui accentuata nel grado di luce dal contrasto coi toni della figura e del fondo, bassi, sfumati, quasi monocromi.

E il caratteristico tipo di vecchio rubizzo dei campi, con la testa illuminata dalla luce dell'occhio acuto, metallico, pungente,

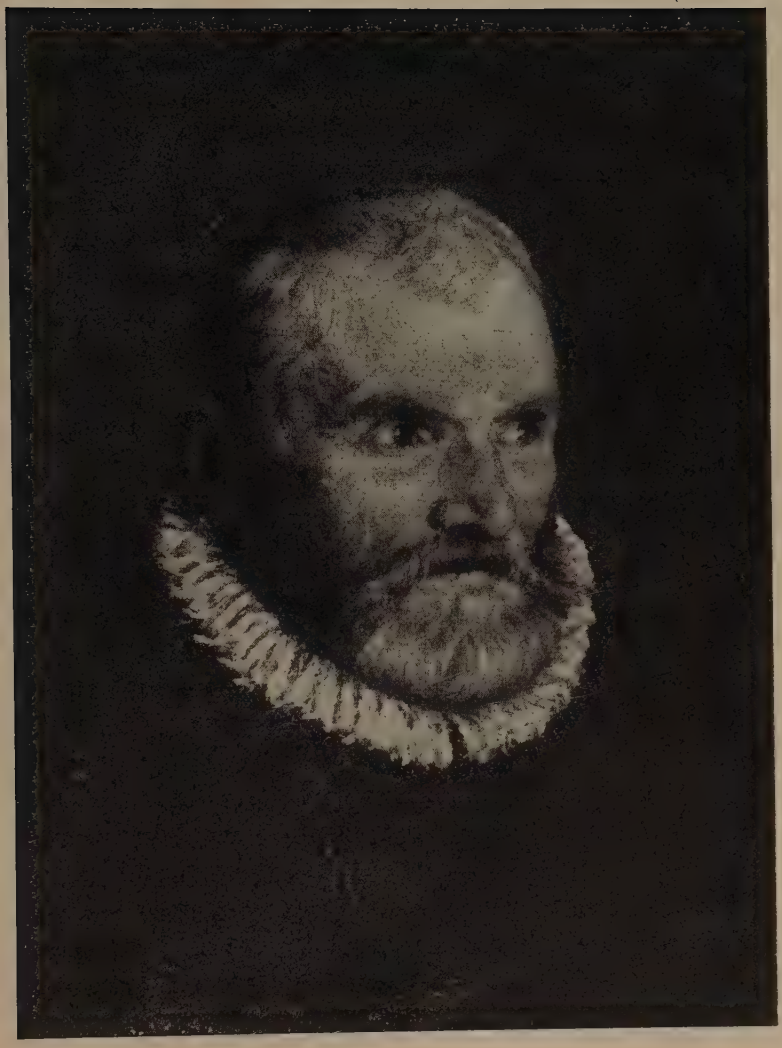


Fig. 847 — Oslo, Museo Nazionale. Jacopo Bassano: *Busto d'uomo.*

animata, nel pallor delle carni, da un'elettrica onda di vita, ci appare nel quadro di Oslo come una personificazione dell'arte del grande pittor contadino.

* * *

Ripresenta le figure tonde e paffute di comari e contadinelli apparse già nei quadri di Bassano e di Marostica, il *Ritorno di Giacobbe* (fig. 848), dipinto per il Palazzo Ducale di Venezia, ma non ritrova la raggiante luminosità di cose, che forma la ricchezza di quei due quadri. Cadon flosce le vesti; la luce dei bianchi comincia a spegnersi; il paese, vasto, panoramico, a strie sottilissime di luce, par composto nel piano da miriadi di pagliuzze tremule. Chi ricorda la scintillante sfilata notturna del *Ritorno* di Hamptoncourt fatica a riconoscere l'opera dello stesso pittore in quest'accampamento di contadini al ritorno da una fiera: lavandaie, donne con secchi di latte, garzoncelli scamiciati, uomini con botti di vino, e greggi e mandre, in un disordine caotico, in un continuo incrocio, dove si disperde l'unità armoniosa di corrente, che trasportava figure e cose lungo il pendìo montano del quadro di Hampton Court. Non mancano motivi di quel quadro, ripresi, come suol farsi da Jacopo, ad esempio, il contadinello caracollante sul puledro, ma tutto appare in forma più rustica, non solo per un senso di realismo più comune e descrittivo, ma soprattutto per lo spegnersi del magico effetto luministico. A Venezia, i particolari, ad esempio, le erbe del primo piano, son descritti dal pennello con tratti minutissimi e vitrei, di così paziente lavoro da farci pensare a un possibile intervento di aiuti, e, con maggiore probabilità, di Francesco. Lo scenario, vasta distesa di campi e di colli, con esili alberi piegati verso la fiamma dell'orizzonte, è una distesa d'ombra filtrata di tenui bagliori. Il piano s'imbruna; e par che gli ultimi raggi del sole colpiscan le teste abbronzate, che il fuoco del tramonto, acceso all'orizzonte sull'ombra azzurra della terra, si riverberi nelle carni vermiglie. Su per i gironi del colle sono spinti gli armenti, ma nel primo

Fig. 848 — Venezia, Palazzo Ducale. Jacopo Bassano: *Giacobbe di ritorno da Canaan.*
(Fot. Anderson).

piano è un bivacco: pecore e buoi stanno per partire; a sinistra una donna siede con un bambino impastato di fuoco: i bei rossi squillano; i bianchi ridono coi loro tintinni argentini, ma senza più l'antico scintillìo. Cade la sera. Il colore è acceso, ma le luci non han più la primitiva incandescenza, che dai colori spremeva un'essenza preziosa di luce; e l'elemento fantastico, ancor vivo nella *Santa Lucilla*, comincia ad abbandonar l'arte del Maestro, che in questa scena di bivacco, tra i cumuli d'oggetti, la varietà degli animali, l'affaccendamento operoso dell'alveare umano, come nei quadri, a repliche continue, delle *Quattro Stagioni*, prepara i modelli alla sua numerosa discendenza pittorica.

Forse di poco antecedente al *Ritorno di Giacobbe da Canaan* è la *Fiera di Bassano* (fig. 849) nel Museo torinese, esempio fra i più tipici del quadro di genere creato da Jacopo negli ultimi tempi, in quel rigurgito di folla umana, di bestiame, di utensili, in quel disordine di cose assiepate nei primi piani, sul fondo arioso, fumido di vapori. Par che dall'umanità della gleba, grassa e pasciuta, dalle carni macellate, dal bestiame stipato nello spazio, si levi un'aere denso, un sudor di faccenda e di festa nella calura estiva. Le vesti, composte di umil tessuto floscio, non hanno più l'antica ricchezza di luci; ma a tratti sfavilla la seta di un manto, spumeggia la criniera di un cavallo; e fan pompa di freschi colori le polpe dei frutti spaccati, i caci dalle scorze gialle, affusati da luce, i vasi di rustica terraglia, piumaggi serici e creste di fuoco, e chiome luccicanti e scarmigliate. Qualità e spessore dei tessuti son tradotti con l'immediatezza della vita, con la stessa spontaneità con cui è reso il frastuono, la festa, il disordine della fiera, la fisionomia triviale del macellaio al suo banco, la grassa floridezza delle fruttivendole. L'arte dei Bassano, in questo periodo, ripete in linguaggio nostro il colorito linguaggio della *kermesse* fiamminga, con meno rumore, con un senso di vita più tranquillo, sopra un fondo di paese decorato da alberi leggieri. È il mercato di Bassano, inteso in tutto il suo fervor popolaresco, con perfetta rispondenza tra concetto e pittura. Nell'intonazione cupa splendon gli argenti, ad esempio nel capretto appeso,

Fig. 849 — Torino, R. Galleria. Jacopo Bassano: *La Fiera di Bassano.*

che la luce cadente dall'alto stira con forza verso terra, mentre in primo piano, quasi nascosta, brilla d'iridescenze perlacee, tanto più preziose quanto più soffocate, una tazzina in cotto, la tazzina prediletta del Bassano, corrosa nell'interno da luce. E si compone la gamma festante dei rossi, dal fuoco di creste e bargigli al sangue delle carni macellate, al violaceo delle vesti, al cupreo dei rami, la gamma sonora dei gialli, dall'oro delle stoffe ai gialli teneri dei caci, ai gialli acerbi delle frutta. È la gran fiera, è il tumulto del colore, che ancor mantiene la sua festosa vivezza nel cader dell'ombra sul verde fondo vespertino di paese e di cielo.

Al *Ritorno di Giacobbe da Canaan* s'accosta, per certo inaridimento del colore, l'effigie di vegliardo rubizzo (fig. 850), incartapecorito, con gran naso, gran fiumana di barba, enormi orecchie, occhietti gonfi e umidicci, che in una tela del Museo di Vicenza il Bassano ha ritratto con stupefacente schiettezza d'impressione dal vero. L'effetto di colore è qui pacato, pigro, come la mole intorpidita della testa incassata dentro le spalle; e solo si ravviva per intensità di lume nel bianco del colletto affloscito, a fiotti di neve sciolta, che han la fluidità dei bianchi nella *Predica di S. Paolo* a Marostica. Ancora può vedersi certa somiglianza con l'arte dell'alta Lombardia nei rapporti quasi moroniani della testa col fondo e nella resa acuta del ritratto, campione schiettissimo di bonomia e d'astuzia paesana, colto al vivo dai campi di Bassano come un personaggio del Goldoni dai campielli di Venezia.

Più minuto, più calligrafico, diviene il segno di luce nel *Paradiso* del Museo di Bassano (fig. 851), dove tornan motivi di opere più antiche, ad esempio le immagini del Santo Guerriero con l'armatura incrostata d'argentei grumi, e di Sant'Antonio Abate, tratte certo dal quadro di *San Martino e il mendico* nello stesso Museo. Nella composizione di Tiziano al Prado, la luce domina, la luce paradisiaca, di cui si veston le figure, libere nell'aria, tra vuoti spazi aerei invasi da brume d'oro; nel quadro d'Jacopo, invece, le figure stesse, con vesti rabescate di riflessi dal tocco

lineato e breve, sparse di fulgide pagliuzze, con trecce ingioiellate da faville, stillanti oro, con diademi a punte uncinate, traversano come splendori lo spazio. Pieghe di vesti, ciocche di chiome, rilievi d'armature, dita spiegate di mani, scoppiettan

Fig. 850 — Vicenza, Galleria. Jacopo Bassano: *Ritratto.*

faville; gli angioletti con folte zazzere s'immergono nel bagliore dell'aureola, e, allontanandosi, fan grotta all'evanescente immagine del Redentore. Il quadro, che in gran parte rivela l'aiuto di Leandro, non ha sfondo: tutte le figure galleggiano in superfice, componendo ghirlande di splendori.

Più grevi e turgide diventan le forme, attratte all'esterno per forza di chiari e di scuri, nel quadro dello stesso Museo raffigurante

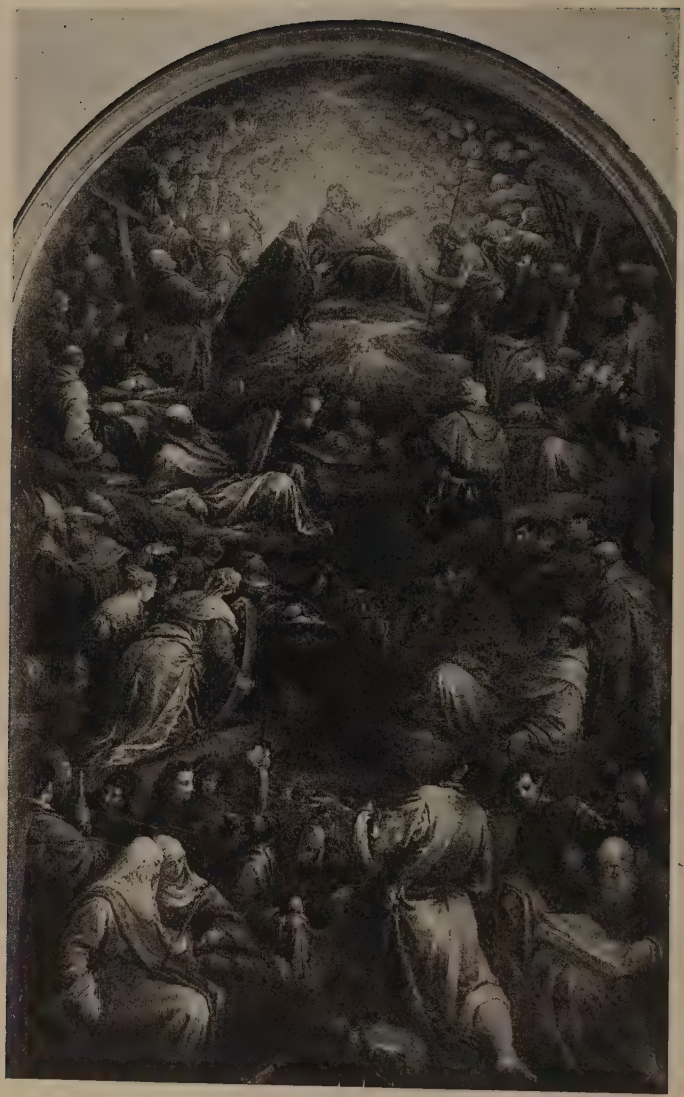


Fig. 851 — Bassano, Museo.
Jacopo Bassano e aiuti: *Il Paradiso.*
(Fot. Croci).

la *Vergine in gloria*, in uno squarcio di sole tra nugoli, e le *Sante Agata e Lucia* in basso (fig. 852). Dietro le Sante paffute e macchi-

Fig. 852 — Bassano, Museo.
Jacopo Bassano e aiuti: *Madonna e Ss. Agata e Lucia.*
(Fot. Croci).

nose, si stende la terra, bassa, deserta di luce in quel variar di piani color d'ocra, violacei e azzurri, sotto la cortina di nugoli, che dall'alto scende a coprir il cielo sin verso la striscia acquea

dell'orizzonte, quasi voglia sottrarre anche quell'ultimo albore al cupo azzurro dei colli. Nell'ombra s'avvivano le chiome e le vesti delle Sante: nel corsetto di Santa Lucia, rivoletti come di metallo fuso si rincorrono sui dorsi delle pieghe, tra fondi crivelli d'ombra. La capigliatura, il piatto d'oro, la veste a reticolato di luce, son strisciati di tocchi lampeggianti, ma compatti e grevi, che indicano anche in quest'opera l'aiuto di bottega: impressione confermata da altri caratteri non propri d'Jacopo, quali la gonfiezza dei volti, la scarsa funzionalità delle linee di luce, la tozza immagine panciuta di Sant'Agata, la pennellata non diretta da mano sicura, se pur smagliante. Si veda, ad esempio, l'orecchio abbozzato di Santa Lucia: l'abbozzo non dà l'impressione giusta della forma. E se la costruzione cubistica della gamba di Maria, piegata al ginocchio sotto la stoffa a grevi scanalature, per formar trono al bimbo, è diretto riflesso del plasticismo d'Jacopo, la pasta compatta e porosa del velo, crivellato d'ombre con meccanica fatica di trafori, e le mani a cuscinetto, la struttura pesante della forma, indicano senza esitazioni il quadro di bottega, dipinto da un seguace d'Jacopo, prossimo, nella durezza e nella compattezza del tocco fangoso, a Leandro piuttosto che al facile e brioso Francesco. Anche il rosso opaco delle carni di Maria, grossa balia, e dell'assorto, paffuto fanciullino, si approssima alla tonalità prediletta di Leandro Bassano. La grandezza del quadro è tutta nel paese deserto e nella misteriosa effervescenza del cielo plumbeo.

Lo stesso paese, veduto dall'alto nella semioscurità azzurra della sera, ma più vasto, più mosso da fremiti di luce e d'ombra, appare nel quadro della chiesa di Santa Maria degli Angeli a Feltre (fig. 853), che figura, in basso, una vallata invasa dalle acque, bestiami e utensili trasportati dalla corrente, una donna curva a ripescare un oggetto, un'altra lontana, in fuga, drappi al vento, come una fiammella; in alto la Vergine, nel consueto squarcio sulfureo come bocca di grotta aperta tra il cupo spessor delle nuvole, Sant'Antonio implorante per la valle inondata, e un santo vescovo, che interrompe la lettura del testo sacro per

volgersi a lui con piglio scrutatore, e ascoltar le novelle ch'egli porta dalla terra. Anche qui le forme son gonfie, paffute; l'im-

Fig. 853 — Feltre, S. Maria degli Angioli.
Jacopo Bassano: Quadro votivo.

pasto delle vesti e del velo di Maria, cretaceo nel reticolato di pieghe; ma il gruppo divino è più sciolto, più fluido, in quel suo

scivolare lungo il pendìo di nuvole; e nello scatto del Santo Vescovo, nei minuti lineamenti cesellati, nell'occhio febbrile di Antonio, si vedon le tracce della mano d'Jacopo. Filigrane tremule di luce tesson maglie d'argento per il camice del vescovo, e nell'orlo del piviale sfavillano atomi d'oro come nel *Battesimo di Santa Lucilla*. Ma soprattutto il cielo con fiotti di nuvole soffici, la campagna veduta dall'alto con le punte dei cipressi accese dall'ultimo raggio di sole, con mormorii sommessi di luce nell'ombra azzurra delle vallate, gli squilli metallici degli utensili di rame e il fruscio delle stoffe a pieghe incandescenti, tutto quel pullular di vite deste da fiochi barlumi, sono indizi dell'intervento diretto d'Jacopo nella pittura di Feltre.

Al 1576 risale il quadro del Museo bassanese raffigurante *Il Podestà Moro presentato da San Rocco alla Vergine* (fig. 854), dove il tipo muliebre d'Jacopo divien sempre più molle e gonfio, nella Madonna, che sembra aver lasciato in quel momento il suo banco di rivendugliola sul mercato di Bassano, per assidersi in un trono coperto di baldacchino, davanti la valle azzurra, nell'aria dei campi che entra a fiotti dall'arcata aperta sul paese e sul cielo. Le grasse mani con falangi a salsiccia, i lineamenti molli e tondi, il lento sguardo bovino, s'abbassano sul fanciullo, ricavato ancora dai tipi correggeschi nel profilo crespo e nei ricciolini lievi. Anche i drappi son divenuti spessi, molli, sfatti, come le figure, tanto il velo argenteo e la veste violetta di Maria, liquescenti in lente colate d'impasto, che a tratti un breve tocco bianco o cupo ravviva, quanto le pieghe a grossi cannelli della pellegrina di San Rocco. I tocchi neri scavan fossette nel velo e nella tunica della Vergine, come nel corpicino del bimbo, nuove all'arte d'Jacopo; la pennellata non ha più l'antica fermezza, nè l'elettrica rapidità del periodo maggiore: corre facile, modellando come di pratica le cose, che diventan tutte di una stessa sostanza felpata: stoffe carni e pietre. Solo il velo biancargento annodato al bastone di San Rocco, vaporoso come nuvola, e la preziosa lampada di Murano a grumi d'argento su fondo azzurro d'aria, riflettono in quest'opera impoverita, tra-

dotta forse a colori dagli eredi del Maestro nella sua bottega, l'arte del grande Bassanese.

È di questo tempo la *Fuga in Egitto* (fig. 855) dell'Accademia di Venezia, ove si trovan lo stesso modulo di forme slargato e am-

Fig. 854 — Bassano, Museo. Jacopo Bassano e aiuti:
Il Podestà Moro presentato da San Rocco alla Vergine.

mollito, la stessa pasta di colore sfrangiata e labile. Come nel quadro di Bassano, il rosso tono fiammeggia: il rorido putto è impastato di buon vino bassanese nelle guance vermiglie; chiazze di rosso coloran le gote della Vergine e le nocche delle dita; nell'ombra s'imporpora il volto rubizzo di Giuseppe. Siede

il gruppo sacro all'ombra di un baldacchino; a destra dorme, poggiato a un tronco d'albero, il vecchio Santo, massa addensata dello scorcio, sotto la veste grigiazzurra a pieghe appiattite da luce, tagliate come nello spessor di una pietra. L'ombra modella, nell'immobilità del sonno, i lineamenti d'uomo della terra; e tutto inviluppa il volto di San Giovannino, falcato solo da luce sul margine dell'orecchio. A sinistra l'angelo si protende verso il ramo di palma, quasi spiccando il volo da terra; e le sue vaste ali bionde han lo stesso colore caldo e ombroso che tinge il paese

Fig. 855 — Venezia, R. Galleria. Jacopo Bassano e aiuti: *La Fuga in Egitto.* (Fot. Naya).

velato dalla sera. Ma anche qui, alcuni particolari, le foglie di palma frementi sul cielo annuvolato, l'ombra diafana che da un piedino cade sopra una gamba di Gesù, e specialmente il cestello con fasce e pannilini di tenera polpa bianca, rievocano, sebbene in tono minore, l'antica grandezza d'Jacopo.

Del 1577 è anche la *Circoncisione* della Galleria di Bassano (fig. 856), curiosa assemblea chiesastica, che raccoglie le gerarchie terrestri nel tempio, aperto in alto alla visione dell'Empireo tra cerchi d'angeli, in basso, a quella dell'Inferno, con demoni ringhiosi tra fiamme. Solo i demoni, giganti delle tenebre fra bocche di fuoco, han l'intensità luministica e la forza d'Jacopo:

Fig. 856 — Bassano, Museo.
Jacopo e Francesco Bassano: *Circoncisione.*
(Fot. Croci).

in tutto il resto si vede Francesco, in collaborazione col padre, più di lui chiaro, fresco, biancheggiante. Jacopo addensa tenebre a risalto delle luci incandescenti; raccoglie gesti e pensieri nel mistero dell'ombra; Francesco si muove a passo più leggiero, più sciolto, più libero nel proprio mondo, evitando le difficoltà, scegliendo una via facile, uniforme, piana, non le vie aspre, a impreviste svolte, dell'arte paterna.

***

Qual fosse la fibra d'Jacopo anche in vecchiaia, è dimostrato dall'ultima opera sua, la *Natività* della chiesa di San Giorgio a Venezia (fig. 857), collocata sull'altare circa il 1592, e guasta dall'accumulata polvere, che altera i rapporti di luce. Anzi, alle soglie della morte, il pittore dalle evoluzioni misteriose, dalle continue sorprese, ha ancora in sè tanta giovinezza da presentarci rinnovato il suo prediletto tema della *Natività*. Tornano, è vero, gli antichi motivi: gli angioletti cariatidi che si dàn gran fatica a sostenere la cornice di nuvole, il ragazzotto che soffia sul tizzone; ma la siepe delle figure, sovrapposte nello spazio angusto, è più erta e scoscesa, dalla Vergine col pastore in ginocchio salendo ai monelli a cavalcioni sullo steccato della capanna, alle assi in periglioso bilico, alla tettoia cadente con morbidezza d'ala sotto un soffice chiaror di luna, al cielo d'azzurro notturno, ove scoppia festoso il razzo di luce dall'alto. A differenza che nelle precedenti *Natività*, la fonte di luce qui è doppia: il fiotto igneo del raggio annunziatore, dall'alto; dal basso, la culla del bimbo, focolare d'argentea fiamma, cui guardano, con la magnetica attrazione delle immagini bassanesche verso la terra, tutti i personaggi, illuminati di sotto in su, con risalti nuovi nell'arte d'Jacopo. Nelle precedenti *Natività*, sul Bimbo cadeva il raggio della gloria; in questa il corpicino biancorosa si circonfonde del proprio splendore; irradia luce attorno e vi si chiude, come in bozzolo farfalla. È il concetto del Correggio sviluppato con spirito veneziano, così da preludere agli argentei splendori e alle tenerissime nudità del Tiepolo. Una terza luce

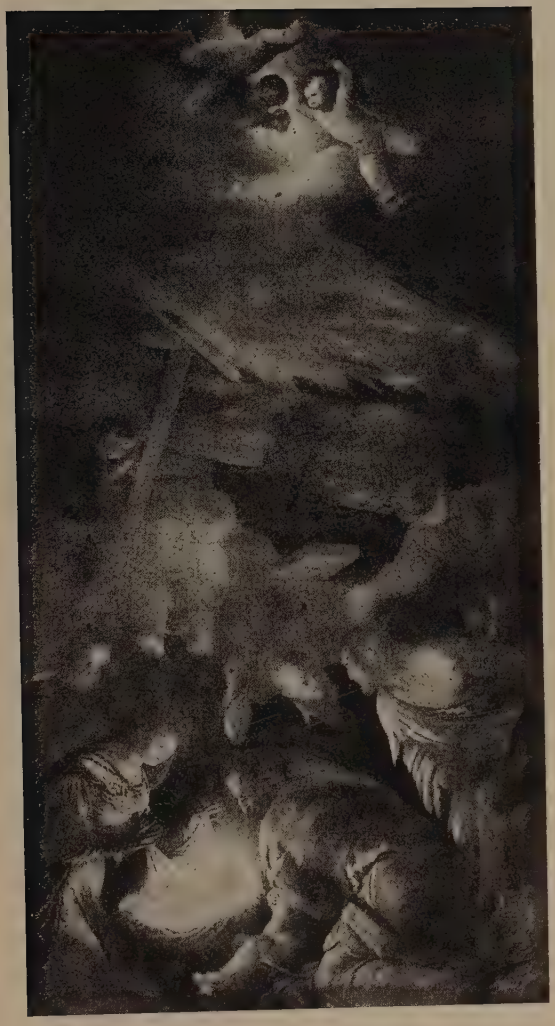


Fig. 857 — Venezia, S. Giorgio Maggiore.
Jacopo Bassano: *Natività*.

s'aggiunge: la fiamma del tizzone, riflessa sul profilo moresco del ragazzo.

Come una rosa è deposto sul bianco lino raggiante Gesù, rosa di luce sul velo luminoso (fig. 858). Mentre nelle precedenti *Natività* il Bimbo tra i veli grigio argento era colorito a chiazze d'acceso sangue nella testina e sulle articolazioni, qui la forma, espansa, si colora di un rosa lilla serico e tenue, che grado grado s'imperla nella cute di raso, e sfuma in argentei vapori. Al raggio di quella viva luce, tutto s'accende lungo la scala ripida delle figure, come in ombra di grotta le rocce iridescenti al riflesso del sole sul mare: una ricchezza magica si sprigiona dagli stracci bianco grigio, turchini, rossi e ocra, sfrangiati e corrosi. E più ci s'accosta al focolare di luce, il Bambino, più il gemmeo colore s'accende: i verdi prendon riflessi di cristallo, le falde di una veste viola s'appuntano in stalagmiti ametistine, ricordandoci il periodo aureo d'Jacopo, il periodo dai contorni spezzati, dagli spigoli taglienti; allo scialle cinereo della Vergine, tocchi brevi, acuti, infondon luci di diaspro e di cristallo. Il quadro, coperto come d'una nebbia di polvere, fu messo sull'altare di San Giorgio poco dopo la morte d'Jacopo. Fu il canto del cigno del grande pittor della terra, della campagna feconda. E nel particolare del Bimbo la luce che trasfigura prende un valore ideale, d'eccezione nell'arte del patriarca bassanese.

* * *

Nell'età d'oro dell'arte veneta, Jacopo Da Ponte, chiuso per quasi l'intera sua vita nella cerchia della valle nativa, lavora isolato in quell'angolo di provincia, mentre Tiziano popola il mondo delle sue eroiche visioni, celebrando in tutta Europa la gloria di Venezia, regina dell'arte nel Cinquecento; il Tintoretto illumina di lampi fra tenebre le chiese veneziane, e le anima con la potenza dinamica dei suoi scoppi di luce e col fragore delle sue folle; il Veronese diffonde nel Veneto la letizia dei suoi cristallini accordi di colore. Appena sappiamo di una breve sosta d'Jacopo, nella giovinezza, a Venezia, poi sulla fine della vita,

quando lavorava al *Ritorno di Giacobbe*, per la decorazione di Palazzo Ducale: eppure la sua arte non ha caratteri provinciali, tanta è la forza del genio di questo schietto erede di stirpe paesana, che sembra cominciar a dipingere con le mani appesantite

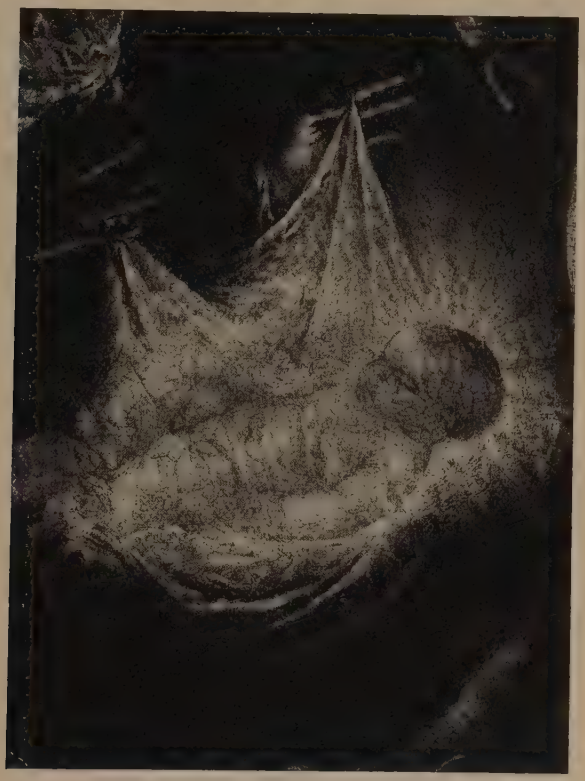


Fig. 858 — Venezia, San Giorgio Maggiore.
Jacopo Bassano: Particolare del quadro suddetto.

dal lavoro dei campi, e presto oltrepassa i grandi contemporanei nella rapidità impressionistica della visione, nella virtù multiforme del pennello, che or disegna a punta sottile, come di penna o di bulino, or addensa il colore in lunghi tocchi striscianti, ora lampeggia sulle superfici in tratti brevi, chiari e scuri, a direzioni opposte, con elettrica rapidità traendo scintille dalle minute

sfaldature; talvolta rasenta il Caravaggio per concisione plastica di forme circoscritte da luce, tal'altra anticipa il Velazquez nella compatta solidità corporea delle immagini plasmate in melma bruna, che serba l'impronta del rapido tocco modellatore; giunge persino a far pregustare qualche brano deliziosamente sensualistico di Seicento olandese, nella diretta interpretazione della sostanza che forma le cose e della lor varia sensibilità alla luce. Il Theotocopuli ha nel Bassano un precursore diretto, tanto che una strana confusione è avvenuta tra l'opera del periodo lirico d'Jacopo e quella giovanile del pittore cretese. Il tocco a zig zag del Greco, di un linearismo spezzato e febbrile, di una scattante brevità, quale si vede ad esempio nelle trine dei cavalieri assistenti ai funebri del Conte d'Orgaz, e anche lo schema delle teste appuntite, aguzze, angolose, han riscontri frequenti nell'opera di Jacopo, specialmente intorno al 1450. E infine, chi osservi il tocco virgolato del Velazquez nel periodo di più schietto impressionismo pittorico, lo spessore dei drappi, che l'ombra scalfisce nelle pieghe come per impronta di dita nella creta, le orecchie abbozzate in densità d'impasto, non può non scorgere tra Jacopo e il grande Spagnolo affinità maggiori che non tra questi e Tiziano, o qualunque veneto cinquecentista da lui ammirato. In quel campo fertile di pittoriche possibilità che è il mondo veneto del Cinquecento, l'arte d'Jacopo è forse la più aperta a sguardi verso l'avvenire, la più ricca di emozionanti sorprese. Non ne fu riconosciuta la grandezza, se non da poche voci sparse: ed egli prese nella tradizione l'aspetto di un facile pittore di genere, di un pittor di pecore e di cani e di capre, di un fabbricante d'utensili di rame e di terraglia, di un buon proprietario di pascoli, solo intento alla prosperità delle sue mandre e del suo gregge. Si vide il *ritrattista* d'animali e di oggetti e di scene campestri, senza vedere nel ritrattista fido al suo soggetto il grande pittore, che alle cose umili strappava accenti di profondo lirismo.

Chiuso nel piccolo teatro della sua opera, Jacopo non ebbe ai suoi tempi la celebrità che gli ardimenti del pennello avrebbero dovuto aprirgli; e parve che anche nell'avvenire si ripercotesse

sul suo nome l'ombra dell'umile cerchia in cui s'era svolta la sua vita. L'arte di Venezia cinquecentesca ancor oggi si presenta al pensiero dei più vestita dell'eroica grandezza e delle calde atmosfere di Tiziano, della pompa cromatica del Veronese, delle cupe luci tintorettesche, non nelle umili vesti di lavoro, che Jacopo trasfigura con ricchezza prodigiosa d'accordi e di contrapposti cromatici, scavando entro le viscere della terra, fra le umide zolle dei campi bassanesi, le pietre più sfavillanti e rare. Scriveva il conte G. B. Roberti, nel 1777, al conte Giovio: « purtroppo vi saranno alcuni superficiali eruditi di galleria che all'udirsi nominar Jacopo da Ponte si creeranno nulla più che l'idea d'un bravo pittor di capretti, di agnelli, di buoi e di cani, di conigli e di colombini, e di ogni maniera di bestie e d'uccelli, insomma di un'Arca di Noè ».

Jacopo Bassano fin dagli esordi ha un posto a sè nella pittura veneta, appartato dal genere aulico imperante a Venezia, e in un più vicino centro, Verona. Quando nel 1535 egli dipingeva le sue prime opere datate, nell'anno stesso del secondo soggiorno a Venezia, Tiziano già aveva elevato in solenne ritmo architettonico la scalinata di marmi e di figure della *Madonna* di Ca' Pesaro, facendo squillar voci d'osanna nei raggi di sole tra le nubi e sullo stendardo corrusco; aveva da tempo gonfiato al vento del mare la gran vela azzurra del manto di Maria assunta alla gloria celeste. E proprio in quegli anni il Vecellio, all'apice della sua fama, dipingendo la serie aulica dei ritratti imperiali e ducali di Spagna e delle Corti italiane, creava, nell'effigie di *Pier Luigi Farnese*, spagnolesco fanatico dal volto notturno sopra la tunica nivea, e nel tracotante *Aretino* di Palazzo Pitti, che s'avvolge entro la veste di velluto e seta come in uno stendardo, fra clangori di luce, il ritratto di gran pompa, il grande ritratto di parata, che circonda l'uomo di tutto lo splendore eroico del fasto e della forza. La vita della Corte, il miraggio della ricchezza, si rispecchiano nelle tele tizianesche dorate dal sole veneziano. Più semplice, Bonifacio de' Pitati, nella cui bottega era stato Jacopo circa il 1530, ama tuttavia, nei suoi paesaggi festosi di sole, d'aria

limpida, di freschi alberi, e negli interni di ville veneziane, tra marmi e giardini, in cui suol svolgere i suoi racconti biblici, riflettere la vita signorile del Cinquecento veneto, fiorita di bei costumi, di vaghe acconciature, d'immagini garbate e serene. Jacopo, pur evocando Bonifacio nella composizione di alcune prime opere e nello smalto levigato dei colori, porta sin dagli inizi nell'arte un senso di naturalismo grave e profondo, che par scaturire dalla vita stessa dei campi, tra le immagini paesane tozze, pesanti, fisse nei gesti e come inchiodate alla terra. Esempio tipico dell'esordio bassanesco è la *Cena in Emmaus* di Cittadella, ove l'influsso di Bonifacio è più che in altre opere palese, nella distribuzione misurata e calma degli spazi, come nel chiarore diffuso dell'atmosfera, che alle cose dà limiti definiti e limpidi. Ma nell'opera d'Jacopo, rispetto a quella di Bonifacio, il ritmo architettonico è più grave, pesantemente cadenzato nei rapporti fra l'aula quadra dal soffitto incombente e il vasto androne che mette alle cucine e alla campagna, tra figura e figura, tra oggetto e oggetto, disposti tutti a larghi intervalli, con un calcolo prudente e preciso dei gesti di ogni figura. Il passo lungo, a lancette di compasso, dell'oste spettatore, reso dal vero con semplicità di osservator trecentesco, e come inchiodato al suolo dai larghi scarponi, il cauto avanzar di tre mani sopra un solo asse inclinato, tra i due pellegrini seduti agli opposti estremi della tavola, la fissità di cariatide della tozza servente che regge la tenda nel fondo, le pause calcolate tra il cane accosciato, il gatto, la boraccina sul piano del pavimento, rispecchiano lo spirito metodico del pittore, che alle figure umane, agli animali, agli oggetti, dà la stessa importanza di elementi regolatori di spazio, e alle ombre, che si proiettano nitide dagli oggetti sulle muraglie a specchio, fissità e chiarezza meridiane.

Tutto è primitivo, semplice, massiccio: i nudi muraglioni, le ampie cornici, le figure grezze, atticciate, schematiche, gli oggetti della mensa, con ombre fedelmente riportate sul liscio candore della tovaglia, gli animali fissi al suolo, tutti corpi immobili bilanciati nello spazio, presentati con lo stesso interesse, e po-

trebbe dirsi inanimati. Ogni oggetto è disposto sulla mensa, e nella stanza, e nel campo intero, così semplicemente riquadrato, della scena, con cura attenta, con cautela, persino le ciliege, le mezze ciliege, i piccioli di ciliegia, il coltello in bilico sull'orlo del tavolo; e tutto è rozzo, le imbambolate persone come i tozzi bicchieri, come il gatto pesante e goffo; ma la fiasca sull'orlo della cornice in primo piano assume, nella nobilissima semplicità della forma, un valor simbolico, astratto, quasi ieratico, deposta con cura religiosa dalle mani del pittore come vaso sul piano di un altare.

Lo stesso spirito di semplice schietto naturalismo, lo stesso calcolo meditato d'intervalli, si ritrovano nel capolavoro della giovinezza d'Jacopo, la *Fuga in Egitto*, dove gli angeli che solevan seguire il corteo diventano pastori e contadini, e lo spirito del Savoldo si riflette nelle forme, più che in Savoldo levigate, tornite, con volti tagliati in legno chiaro e vesti come di cuoio, compatte e lisce, degne di un Murillo giovane o di uno Zurbaran. Anche qui la luce limpida e uniforme par assuma il compito di uguagliare lo smalto dei colori nelle stoffe tese, nei volti dai lineamenti spessi, nelle scorze lucenti degli alberi, nei larghi dischi felpati del fogliame. Inoltrano le figure; traversano lo spazio in linea orizzontale, parallela alla cornice del quadro, con passo cadenzato; e appena il declivio del colle, il declivio dell'albero, il piegar del capo di Maria, l'angolo ligneo della persona di San Giuseppe, accennano l'obliqua che segnerà poi la direzione tipica delle composizioni d'Jacopo. Più che nel quadro di Cittadella, lo sguardo aguzzo di San Giuseppe e lo sguardo contemplativo della Vergine ritraggon la vita, una vita silenziosa, nascosta, intensa, abbarbicata alla terra. Pochi sono i motivi di risalto luministico: le grandi falde del fogliame che la luce addensa e rassoda, infondendo ai tessuti la plastica corporeità propria d'Jacopo primitivo, la rete sulle spalle del garzoncello, il velo di Maria a incrinature di cristallo, qualche barlume sulle case lontane, nel silenzio della valle ampia, sotto la placida luminosità del cielo.

Accenti pittorici più liberi, nel ciclo delle opere primitive, ha il quadro dei *Maccabei* nel Museo Civico di Bassano, dove più diretta è l'azione dell'atmosfera sul colore nel gruppo dei banditori col tappeto e la scimmia, sgranato da luce, vibrante a ogni moto dell'aria come un brano del Carpaccio, dipinto a pennellate fluide, senza più la compattezza, il liscio spessor consueto alle forme primitive d'Jacopo. Anche le tracce d'influenza bresciana van quasi scomparendo dall'opera creata con spirito bonifacesco, con aumentato impaccio di pittore che per la prima volta, inesperto di scorci, goffo nel disegnare, studia aggruppamenti movimentati e liberi di figure entro lo spazio. Il gran tendone enfatico aggroppato alla colonna è altro motivo veneziano, nuovo e come spaesato nell'arte semplice d'Jacopo, che ritrova se stesso nel gesto di sfida del garzoncello messo di sbieco, braccio sul fianco, gamba in avanti, come per prepararsi a un pugilato, e nelle massicce figure dei caduti, specialmente in quella mirabile manopola del soldato disteso, sfaccettata da luce. Il chiaroscuro si fa mobile, oscillante, vario; vien meno l'immutabile silenzio delle immagini, pur sempre impacciate nei moti, l'inerzia contemplativa dell'uomo che vive la vita dei campi; e cambia insieme la cadenza delle composizioni, prima ritmate con grave e misteriosa lentezza.

Meglio si rispecchiano le caratteristiche proprie d'Jacopo in un'opera di poco più tarda, e certo dipinta dopo veduto Bonifacio non solo, ma anche il Vecellio: la *Madonna adorata dal Podestà Matteo Soranzo*, nel Museo Civico di Bassano, compiuta nel 1536. Ivi i blocchi di pietra del trono, squadrati o arrotondati con schematica semplicità, e il tendone che grava in basso, son tradotti col pesante senso di volume proprio a Jacopo primitivo, come le forme della Vergine col Bimbo e della Santa, rotonde, ispessite ancora dai panni felpati a pieghe grossolane; e invano si prova a sventolar la clamide del Santo patrono di Matteo Soranzo, sospesa com'ala di pipistrello: tutto rimane fisso, fermo nell'aria ferma, anche la nube sul capo del cavaliere spavaldo in mantella, capolavoro tipico d'Jacopo giovane, in quella sua posa

che par abbia radici nel suolo, e nella severa trattazione del panneggio, compatto di spessore e fuso di tono come in uno Zurbaran, bilanciato nelle pieghe con misurata lentezza. Ma qui, per la prima volta, tre particolari, l'ala dell'angioletto disfatta dalla luce in spume d'argento, il paese sfumato, la bimba dai gelsomini, di tenerissimo impasto nelle carni sfumate, insinuano in noi l'evidenza che Jacopo a Venezia ha compreso Tiziano. Tanto in questo particolare della *Madonna* Soranzo quanto nella tizianesca figura di *San Pietro* nel quadro di Lusiana, dipinta in pasta di colore sgranata e fioccosa, più sfatta dall'aria che nelle opere contemporanee del Vecellio, Jacopo rinuncia all'antica fissità di pose. Più non si riconosce il pittore delle semplici *Madonne*, delle fisionomie torpide e sonnolenti, nel Maestro che ha dipinta quest'immagine di vegliardo dei campi, ispirata, magnifica negli ampli paludamenti, circonfusa di luce e d'aria sul fondo silente di campagna e di cielo. Ma il camice argenteo, che scende fino a terra e s'allarga in grandi pieghe a campana, tien fissa al suolo la figura statuaria, poggiata di peso sui fianchi.

Quando invece siamo alla *Fuga in Egitto* dell'Ambrosiana, il mondo d'Jacopo ci appare mutato: si destano dall'antico torpore le immagini; le forme, ancora in sè grevi e massicce, si divincolano per liberarsi dalla schiavitù del peso; la linea della composizione diviene trasversa, seguendo la diagonale suggeritrice di movimento; i contorni serpeggiano, s'aggrovigliano, si spezzano: sventolano veli, s'increspano nuvole, stormiscon le foglie dell'albero in preda a una folata di vento barocco. Già nel quadro della *Trinità* a Bassano, ancor tutto ligio alle forme prime, il manto dell'Eterno, arrotolato a spira sul cielo fiammeo come una immensa colonna di fumo o un bandierone da pittura tedesca, è un accenno verso gli effetti di movimento lineare, che sempre più si sviluppano durante un lungo periodo dell'arte d'Jacopo. Donde giunge questo soffio che scuote le atmosfere chiare monotone immobili dei quadri primitivi del Maestro; fa scricchiolare le impalcature grevi riquadrate dei corpi umani e degli sfondi architettonici; rompe l'unità delle superfici, ricercan-

done le fibre, le crepe, le ineguaglianze, con nervosa insistenza? Le foglie dell'albero, nella *Fuga in Egitto*, non sono, come nelle primissime opere, dischi rassodati e distesi dalla luce che sopra di peso cade; s'accartocciano, s'arricciano come laminette di ferro battuto; par stiano per staccarsi dai rami, portate via dal vento invernale che le dissecca e le torce. E così il tronco dell'albero, serico nei quadri primi, con le tacche madreperlacee impresse dal ferro che ha stroncato i rami, perde l'antica levigatezza: la scorza si lacera, squame d'ombra e luce minutissime vi s'alternano, e un ramo secco, screpolato dal tempo, s'inerpica sul tronco, strisciando in curve di serpe. Sottile come punta d'incisore, il pennello disegna le crepe del legno, i festonati contorni delle vesti a rota di San Giuseppe, gli orli di spuma delle nuvole, le incrinature di luce nel velo com'aria lieve, che il fanciullino, di scatto proteso, disputa agli scherzi del vento. Ancora sono compatti e lisci, come di cuoio, i panni sulla massiccia figura dell'uomo che lega l'asino al tronco, ancor i volti mantengono una ferma solidità plastica; ma quello della Vergine s'ingentilisce e s'affina, nella sua gravità pensosa, e la linea irrequieta vibra con l'aria, indicando le minute variazioni di luce sulle vesti increspate di Maria come sulle azzurre alture lontane. Degli elementi tizianeschi, veduti nella *Madonna* Soranzo e nel *San Zenone* di Lusiana non è più traccia; affiorano invece, nel tarchiato conduttore del somarello e nello stanco Giuseppe, le reminiscenze del Savoldo, appesantite dalla visione di gigantismi postmichelangioleschi a Mantova; ma dall'Emilia son certo giunti al pittore echi di manierismo postcorreggesco, nè forse è casuale l'incontro di un motivo del *Ratto di Ganimede* d'Antonio Allegri nel cespo di rose di macchia e nella testa di levriero protesa. Più diretta è l'influenza del Parmigianino, che si riflette nella gentilezza del volto di Maria, così diversa dal tipo servile delle prime immagini bassanesche di donna, con mani ancor grosse, ma lievi nei movimenti, e soprattutto in quel prevalere del carattere disegnativo nel tracciato dei contorni, in quella mobilità della linea irrequieta e saltellante, che ricerca ogni fibra e ogni punto scabro delle superfici,

e segna oscillanti i contorni. Chi pensi alla *Sacra Famiglia* del Mazzola nella Galleria degli Uffizi, animata da un segno arricciolato e nervoso, dal brulichìo delle luci rese mediante lineette, punti, minute spirali, nelle figure e nel paese, ove le foglie degli alberi si torcono a uncini, negre sul cielo chiaro, e variazioni minutissime di luce son ottenute mediante una grafia saltellante e inquieta, da incisore, può veder nel Parmigianino la fonte da cui Jacopo trae gli effetti nuovi della *Fuga in Egitto*. Di tutto quel crepitio par che egli porti, nella bella composizione dell'Ambrosiana, ancor smaltata di colori sul glauco cielo, chiara su chiaro, la vibrante impressione.

Più si vedon riflessi di Francesco Mazzola nella svelta flessibilità di forme che il pittor di rotonde massaie imprime alle figure del quadro di Copenaghen, assottigliando i lunghi colli di cigno, contornando le spalle di un segno di pennello tremulo e incisivo, acuendo gomiti, polsi, lineamenti, trasformando il vistoso fiore dei campi in aristocratico virgulto. Anche il diadema di Erodiade, come poi quello di tutti i re Magi dipinti dal Bassano nel periodo medio, con punte uncinate, come d'acconciatura selvaggia a piume, par simboleggiare l'acutezza delle sagome. A un tempo, le articolazioni si snodano scattanti, elastiche, nel corpo snello e vigoroso del carnefice come nell'agile cintura di Salomè; il secco nudo del Battista sembra scricchioli in quell'incrocio di membra faticoso di là dal verosimile, e un velo a cresta fiammeggiante, sospeso nell'aria sulla spalla della danzatrice, termina con un motivo di libero capriccio barocco la diagonale seguita dalla composizione. E se ancor la luce è diffusa, uniforme, gradatamente smorzata nell'ombra limpida del tendone, il tocco denso e breve, che modella il rilievo nelle pieghe dei panni e specialmente s'aggruma nei bianchi, rivela in Jacopo, interprete della vibrante linea parmigianinesca, uno dei più audaci novatori nell'arte del colore. Par che la punta affilata d'un coltello abbia scavato nello spessor d'impasto del giaco di fustagno, teso sul dorso del carnefice, solchi profondi come entro la viva scorza di un frutto.

Una nuova svolta della via artistica d'Jacopo è segnata da un'opera tra le più grandi del Cinquecento italiano: il *Ricco Epulone* ad Englewood, nella Raccolta Platt. Nulla più del confronto tra le due pitture potrebbe darci la misura della rapidità evolutiva d'Jacopo. Come già notammo, lo scenario è lo stesso, più disteso in larghezza nel quadro Platt, ove prevalgono i vuoti; serrato, incombente, nel quadro di Copenaghen. La tenda di seta, le colonne assiepate a formar compatta muraglia, attenuano e diffondon la luce; le ombre cadon lievi dal velario sulle colonne, dalle figure sui marmi; e par che ogni cosa, nell'ambiente chiuso, assuma la trasparenza alabastrina dei marmi. In quel nitore ogni dettaglio si precisa con la sua ombra: l'orlo increspato del tovagliolo sulla mensa, il rilievo prismatico delle pieghe nella giacca del carnefice, fissate a punta di spillo come nelle opere di Lorenzo Lotto giovane. Invece, nel quadro Platt, gli intervalli tra colonna e colonna, fra colonna e tronco, tra figura e figura, si dilatano, le ombre s'addensano negli intervalli, e tra le ombre sprazzi di sole balenano sulle cose e infondono alla scena istantaneità di vita. Ed ecco tutto coordinarsi all'effetto luministico, non più fisso, ma improvvisato con violenza di radiazione elettrica: la linea trasversa della composizione, tesa sino allo strappo tra le figure indietreggianti di Lazzaro e d'Epulone, e quello scatto di tutte le cose, il tavolo messo di sbieco, le figure disposte a incrocio, i ripetuti contrapposti di direzione, fra il tavolo e la loggia, tra la guizzante immagine della dama e il tronco obliquo dell'albero: contrapposti di direzione, contrapposti di luce e d'ombra, infondono alla scena un ritmo affrettato, violento, una pulsante energia di vita, ancor trattenuta tra le elastiche forme del quadro di Copenaghen. Anche il modello muliebre, di un'eleganza superbamente aristocratica, in quel ritmo di linee spioventi e sinuose che in sè riunisce il guizzo del serpe e la flessibilità armoniosa del cigno, è lo stesso nei due quadri, ma nel secondo tutta la figura si stende, s'inarca, e par abbandonarsi alla corrente viva della luce. A un tempo, il tocco divien più sciolto, più soffice, più sensualmente corposo, sino a crearci, nella giacca del suonatore ve-

duto da tergo, un brano schietto di Velazquez, per la spontaneità, la larghezza della pennellata, che fluisce con la luce sui drappi, e di luce li impasta. Possiamo dunque affermare che il *Banchetto di Epulone* è, con la *Fuga in Egitto* e il quadro di Copenaghen, una delle pietre miliari nel cammino dell'arte d'Jacopo, per quel suo misterioso apparir subitaneo del contrasto di sole e d'ombra come elemento vitale della composizione. Fu Jacopo di nuovo a Venezia? Vide, con quel suo occhio di falco, le opere del Tintoretto, che, dai contrasti di luce e tenebre traeva, nella prima tela dei *Miracoli di San Marco*, effetti di dinamismo plastico, accentuando i contrapposti michelangioleschi di direzione tra gruppo e gruppo, tra figura e figura? Solo in tal modo possiamo forse spiegarci il rapido rinnovamento della visione, impostata dapprima sugli esempi del Parmigianino; riconoscer la scintilla che darà vita a tutte le composizioni fiammanti esaltate del periodo medio d'Jacopo da Ponte, a sua volta maestro ai Veneti, al Tintoretto stesso, d'impressionismo pittorico, e precursore dei piccoli Maestri olandesi nella complessità sapiente del tocco. Certo egli svolse il principio luministico del Tintoretto con l'originalità incancellabile del genio, nello stesso quadro Platt, oltrepassando i vasti orizzonti dell'arte contemporanea, come nella *Cena* della Galleria Borghese, ove dall'ombra d'un ambiente chiuso stacca in risalto presecentesco le figure con volti ossuti e braccia come rami nodosi, attratte all'esterno per forza di luce, che squadra e sfaccetta le forme e impasta di bianco a strati brillanti e compatti la tovaglia, resa con un senso della materia nella sua grana luminosa e nel suo spessore, unico veramente in tutta l'arte del Cinquecento, e più che altro prossimo a quello di Vermeer van Delft e del Kalf. Vi si ripetono motivi del quadro di Cittadella, quale il coltello in bilico sull'orlo del tavolo; ma chi potrebbe riconoscere in questa raccolta di rudi agitate figure dai volti cavi, dagli sguardi fanatici, in questa fortissima scultura luminosa, la mano stessa che ha dipinte le tonde immagini del quadro di Cittadella, e distribuito le cose nello spazio — uomini, animali, oggetti — con metodico ordine?

S'inizia, con queste opere, un ciclo di capolavori, dove il genio pittorico d'Jacopo mostra la sua fertilità di risorse, or dipingendo a larghe pennellate fluide, or costruendo per forza di luce nitide sculture, or abbreviando il tocco per trar dalle forme sfaccettate un più complesso sfavillìo. Tizianescamente eroico si presenta negli *Apostoli* di Modena, che si fronteggiano in un romantico paese di rocce e di nuvole, San Pietro seduto all'ombra d'una roccia, attratto lo sguardo dalle profondità della terra, San Paolo alto nel cielo tra le nubi, staccato dal suolo con slancio di roccia, teso verso l'infinito con l'ardente spirito, con lo sguardo profondo che abbraccia l'orizzonte. La sostanza stessa del colore precorre quella del vecchio Tiziano, soffice e sfatta dall'aria, disciolta per virtù di una pennellata come la luce fluida.

Agli estremi opposti dai calmi esordi d'Jacopo è l'allucinante *Salita al Calvario* della Galleria di Budapest, coi suoi tragici contrasti tra la fuga demoniaca di condannati, scherani, pietosi, e la funebre cadenza di due cavalli, di due armigeri, di due lance che chiudono il corteo, veduti con l'occhio sintetico di un Manet, degli strati di nuvole gravanti in linee orizzontali dall'alto.

Torna il pennello a disegnare, con pittoresca minuzia di bulino da incisore, e ad un tempo con la rapidità impressionistica delle cose vedute in un lampo di luce, il piccolo angolo di mondo che è rifugio all'estasi contemplativa del Battista nel quadro di Bassano, altra creazione del più acceso romanticismo nell'arte d'Jacopo. Intorno al Precursore immobile, fisso nel fascio di raggi, che erompe come torrente dall'alto a sinistra e inizia la diagonale compositiva, tutto dà l'impressione di turbine, di schianto: il tronco spaccato, il libro che sdrucciola lungo la china, le nubi a verdi cavalloni, la siepe irta, spezzata, dilaniata dai venti. Il colore viscido fiammeggia nell'assorta figura del Santo; le superfici si fondono come sparse di bitume ardente; e par che nelle vene gonfie pulsanti scorran rivi di fuoco. Così nel quadro della *Pentecoste* a Bassano par che la sostanza dei panni e delle carni grondi in rivi incandescenti, e che le figure agitate, appuntite,

con mani aperte a raggi, crepitino come fiamme del rogo acceso dalla pioggia di fuoco; così nella pala di Santa Giustina a Enego, nuvole, vesti e veli s'innalzano da terra come volute di fumo e di fiamma, e il calore distilla dal gruppo a spira oro liquido e bagliori di pietre preziose. La virtù cromatica d'Jacopo raggiunge il suo massimo nell'incandescente tela, nelle note di smeraldo, di sangue, di liquida ametista, d'argento, da cui il tocco, sparso e breve, sprigiona faville.

Continua la serie di queste creazioni ispirate a un acceso lirismo, degne del Greco per effetto di luce e nervosa rapidità di pennellata, anche talora per l'acuta affilatezza delle forme, e culmina in due minuscoli capolavori, l'*Adorazione de' Magi*, nella Galleria Borghese, e soprattutto l'*Annunciazione* del Museo di Vicenza, dove razzi improvvisi lacerano l'ombra notturna, e le figure, disegnate con rapidità corsiva, traversano come scintille lo spazio. Tutto è suggerito da un pennello volante, che accende e sottrae agli sguardi le cose avvolte nel mistero notturno.

La *Crocefissione* di San Teonisto, dipinta circa il 1562, segna una nuova data nello svolgimento dell'arte d'Jacopo. Le figure s'accorciano; la tonalità prima dorata divien fredda e splendente, così da richiamare i timbri prediletti da Paolo Veronese, specialmente nella Maddalena, col pallido biondo miele delle chiome e i riflessi acquei sulla seta della veste. La Vergine, di un pallore livido sotto il velo incenerito, trae risalto, per forza di contrasto, dal notturno turchino del manto: i lineamenti sfaccettati, le mani intrecciate, trasudano argento; le carni mantengono lo splendore della *Pentecoste* e del quadro di Enego; ma par che il chiaro di luna, non più l'oro del sole, ne intrida la pasta brillante, e come un umor di lacrime stilli dai volti impalliditi, dagli occhi cerchiati di lividore. E i tocchi brevi, nervosi, più fitti e lineati che nel quadro di Enego, di continuo interrotti, più che nelle opere precedenti tendono a scomporre il colore per virtù di luce.

Più salda è la forma, più raccolto lo spirito della scena, in un altro capolavoro di questo periodo, *San Rocco tra gli appestati*, della Galleria di Brera a Milano. Ivi il contrasto fra le pennellate

lunghe e striscianti che modellan la Vergine in alto, nello squarcio sulfureo di sole, e i tocchi brevi, che giù in terra accelerano il ritmo delle vibrazioni luminose, tra figure scomposte da luce in rivi policromi, e altre, come il bimbo in primo piano, modellate, con puro intento plastico, nel fango dorato dal sole, rivela intera la virtù pittorica del Bassano. Emergon le figure dall'ombra greve, incombente come il dolore sulla terra oppressa, sull'umanità semplice, che non grida, non impreca; piega il capo sotto il destino. Il colore, nella zona inferiore del quadro, ha in sè le commistioni più varie; e il segno è vivo, tremante come la luce tremula.

Non son più tracce dell'acutezza di sagome, prima cara ad Jacopo, nel *San Girolamo* dell'Accademia di Venezia, opera del 1572, con forme ampie, grinzose, nericce nell'ombra, ispirate a un senso di naturalismo pesante e aspro, che sembra anticipare il Seicento riberiano. Ma ancora una folata di vento nordico par soffiare tra le cose una vita di Sabba, febbrile e misteriosa.

Altro mutamento di visione segna il quadro dei *Rettori di Vicenza davanti alla Vergine*, esempio di costruzione spaziale e volumetrica, che nell'arte di Jacopo ha solo riscontro in alcuni particolari di quadri del periodo medio, e soprattutto nel *Ritratto virile* della Raccolta del Conte di Cumberland. La composizione, con figure quasi sempre attratte per forza di luce alla superficie del quadro, nel periodo massimo del *Banchetto di Epulone*, della *Veronica davanti a Cristo*, del *Viaggio di Giacobbe* ad Hampton Court, sino all'*Adorazione de' Magi* del Museo Borghese e dell'Hofmuseum di Vienna e alla *Crocefissione* di San Teonisto, ora è graduata a triplice scala di figure e d'architetture, per oblique parallele fuggenti verso la luce del cielo. Lo spazio è definito; bilanciate le pose delle immagini con ritmo architettonico; potente il risalto delle forme in luce, ottenuto mediante basi oscure. E mentre nel quadro di Brera cadevan sfumate le ombre, qui ombre e luci han tagli netti, limpide risonanze, e nella trasparente atmosfera squillano i colori con timbri acuti e gravi a contrasto. Non v'è altro quadro d'Jacopo concepito con un senso di

cromatismo così esclusivo e potente, con tanta altezza di *diapason*, ove le tinte sian così intense e vivide, così staccate e vibranti nel sonoro spazio.

Il colore è qui più sentito in sè che non ad esempio nel successivo *Battesimo di Santa Lucilla*, dove il raggio che piove dall'alto sulle immagini torna a scomporre le tinte, con effetto luministico sempre più minuto e corsivo, e dove il tocco sempre più acquista agilità, rapidità d'accenti, istantaneità di scintilla. Con questo lavorìo del pennello minuto e trito, se pur sensibilissimo, Jacopo prepara i modelli al figlio Francesco, e li prepara anche col modulo delle immagini, sempre più tendenti a rotondità e mollezza. Discende la scala che aveva salito per trasformar le tarchiate immagini dei quadri primitivi nei profili acuti e slanciati del periodo parmigianinesco, e definisce l'ultimo suo tipo muliebre: grassoccio, tondo, soffice, di rivendugliola bassanese. Il pittore della scena di genere comincia ora veramente ad apparire.

Ed ecco che nel *Viaggio di Giacobbe* in Palazzo Ducale di Vevezia, invece dello sfavillante corteo che discendeva dall'alto verso la valle oscura nel quadro di Hampton Court, come se la montagna riversasse nell'ombra notturna tutti i tesori di metalli e pietre preziose nascosti in seno alla terra, Jacopo vede un bivacco di mandriani e di pastori, o un ritorno da fiera; e nel comporre il mercato di Bassano crea un modello di quadro di genere per rispondenza immediata tra soggetto e pittura. Le umili cose assembrate nello spazio son rese nella pompa dei loro colori, nelle qualità dei loro tessuti, nell'intima loro vita, con la stessa spontaneità con cui è reso il frastuono, la festa, il disordine del mercato, tra l'odor acre dei formaggi e delle carni macellate, il cicaleccio delle comari, le discussioni dei compratori. Dovettero esser gran stupore e gran commenti in Venezia quando la tela del *Viaggio di Giacobbe* fu collocata in Palazzo Ducale tra le sfarzose decorazioni del Veronese e le abbaglianti scenografie luministiche del Tintoretto, proprio accanto a quel *Ratto d'Europa* di Paolo, dove par annunciarsi il regno della cipria con l'eleganza

preziosa e vaporosa del Settecento francese. Non potrebbe immaginarsi contrasto più acuto e stridulo che fra quell'esponente d'arte signorile, tutto luci d'argento e di madreperla, e l'opera tarda d'Jacopo, dove, accanto agli argenti, ormai di men puro metallo che nel periodo della maturità, vibrano i rossi di fuoco, i rossi del sangue vivo, i rossi dell'argilla, impastati alla creta bruna delle zolle bassanesi, nelle figure tonde e plebee. Ma anche durante la decadenza l'arte del Bassano mantiene l'impronta del genio, di una forza rustica, intatta, scaturita dalla libertà dei campi; a Venezia, regina del mare, porta i tributi della terra feconda, il vigor della gleba, sorgente di forza e di ricchezza. Non era più, Jacopo, il maestro del tocco, il virtuoso ardito di là dei più arditi Veneziani, ma aveva in sè, ancora, la potenza d'evocare una visione di schietto naturalismo, di vita semplice e pura, la grandezza d'un patriarca vissuto lontano dalla pompa cittadina, nella serena vastità dei campi, con l'amore degli umili e della terra. Verso la terra si chinano le sue figure, i pastori delle *Natività*, i *Re Magi*, il *San Pietro* di Modena, i morenti di peste e i loro soccorritori nel quadro di Milano, gli *Ebrei in cammino sulla via dell'Egitto*, i venditori dei mercati bassanesi: animali e uomini guardano, come ipnotizzati, alla terra che impasta le carni accese da tocchi di vermiglio, e prodiga l'iridescenza delle sue pietre preziose, lo splendore dei suoi metalli, la rapidità garrula delle sue acque correnti, ai tessuti scomposti da luce. Come nelle Fiandre del Rubens, gran decoratore, Jacob Jordaens inneggia alla terra feconda nelle forme solide, sane, impastate d'argilla e di sole, nella Venezia opulenta e magnifica di Tiziano, del Tintoretto, del Veronese, Jacopo,[1] di fibra più nervosa, più pronta a

---

[1] Catalogo delle opere di Jacopo Bassano:

Angarano (presso Bassano), Chiesa della Trinità: *La SS. Trinità.*
Bassano, Chiostro di S. Francesco: *Madonna e Santi Antonio Abate e Francesco.*
— Museo, n. 4: *Madonna in gloria, Sante Lucia ed Agata.*
— — n. 10: *Discesa dello Spirito Santo.*
— — n. 12: *S. Rocco presenta il Podestà Sante Moro alla Vergine.*
— — n. 14: *Sant'Antonio Abate, S. Martino e il Mendicante.*
— — n. 16: *Adorazione dei pastori.*
— — n. 17: *Battesimo di S. Lucilla.*

rinnovarsi e a rinnovare di quella del gaudioso pittore fiammingo, fa della terra, delle sue ricchezze, delle sue ombre profonde, degli esseri più ad essa vicini, il centro della sua arte, che sa interpre-

---

Bassano, Museo, n. 19: *Il Paradiso* (opera di collaborazione).
— — n. 20: *S. Giovanni Battista.*
— — n. 22: *Fuga in Egitto.*
— — n. 32: *Susanna e i Vecchioni.*
— — *Circoncisione* (con larga collaborazione di Francesco Bassano).
— — n. 35: *Cristo e l'Adultera.*
— — n. 38: *I tre fratelli nella fornace.*
— — n. 41: *Madonna, S. Lucia, S. Francesco e il donatore Soranzo.*
— — n. 45: *Ultima Cena.*
Belluno, Duomo: *Martirio di S. Lorenzo.*
Budapest, Galleria: *Salita al Calvario.*
Cittadella, Parrocchiale: *La Cena in Emmaus.*
Copenaghen, Galleria Statale: *Decollazione di S. Giovanni Battista.*
— Collezione Willumsen: *Cristo flagellato.*
Crosara, Chiesa di S. Luca: *Deposizione.*
Dublino (Irlanda), R. Galleria: *Ritratto d'Uomo.*
Edimburgo, Galleria: *Adorazione de' Magi.*
Enego (presso Bassano), Chiesa: *Santa Caterina in trono, fra i Ss. Rocco, Sebastiano e Antonio Abate.*
Englewood (S. U. A.), Raccolta Platt: *Il Ricco Epulone.*
Feltre, S. Maria degli Angeli: *La Piena del torrente Colmeda.*
Hampton Court: *Il Buon Samaritano.*
— *Adorazione dei pastori.*
— *Il Viaggio di Giacobbe.*
Lusiana (presso Bassano), Chiesa: *La Vergine fra S. Caterina e S. Zenone.*
Marostica, Chiesa di S. Antonio: Pala della *Predica di Sant'Antonio.*
— — Pala della *Predica di S. Paolo* (in collaborazione con Francesco) le due firme e la data 1574.
Milano, Castello Sforzesco: *Ritratto di un Guerriero, col bastone di comando.*
— Ambrosiana: *Adorazione de' pastori.*
— Brera: Pala di *S. Rocco e gli appestati.*
— — *Il Cenacolo.*
Modena, Pinacoteca: *SS. Pietro e Paolo.*
Monaco, Antica Pinacoteca: *Maria in Trono tra S. Giovanni e S. Rocco.*
Nîmes, Galleria: *Susanna.*
Oslo, Museo Nazionale, Raccolta Langaard: *Ritratto di Vecchio.*
Padova, S. Maria in Vanzo: *Deposizione dalla Croce.*
Roma, Borghese: *Presepe* (n. 26).
— — *Ultima Cena.*
— — *Adorazione de' Magi.*
— Galleria Doria: *Il Paradiso Terrestre.*
Scozia, Dunblane Kier, Collezione Capt. Archibald Stirling: *Ritratto di Leone Leoni in atto di scolpire il busto di Filippo II.*
Torino, Pinacoteca, n. 587: *La Fucina di Vulcano*, firmata: « Jacobus Bassanus ». Vi si riconosce la mano di Francesco.
— — *Il Grande mercato.*
Treviso, Chiesa di S. Teonisto: *Crocifisso e quattro Santi.*
— Museo: Pala dei *Ss. Sebastiano, Fabiano e Rocco* (rivendicata dall'Austria).
Venezia, Palazzo Ducale: *Il Ritorno di Giacobbe.*

tare con placida immediatezza scene di vita semplice istintiva, e insieme strappar gli accenti del più alto lirismo agli esseri umani e alle cose, viventi per virtù di luce.

Venezia, Palazzo Reale: *S. Girolamo*, a. 1569 (firmato).
— R. Galleria: *S. Girolamo.*
— — *Natività.*
— — *Fuga in Egitto.*
— S. Giorgio Maggiore: *Adorazione dei pastori.*
Verona, Museo: *Ritratto di Gentiluomo.*
— — *La Samaritana al pozzo.*
Vicenza, Pinacoteca: *I Rettori di Vicenza innanzi alla Vergine*, firmata nel 1572.
— — *Ritratto di Vecchio.*
— — *Ritratto dello Scamozzi.*
— — *Annunciazione.*
Vienna, Hofmuseum: *Adorazione de' Magi.*
— — *Deposizione.*

FRANCESCO DA PONTE IL GIOVANE

Regesti.

1549, gennaio 11 — Viene battezzato, in Bassano, Francesco Giambattista, figlio d'Jacopo da Ponte e di Elisabetta Merzari. Nel 1547, Jacopo aveva avuto un altro figlio, a nome Francesco Alessandro, che doveva essere già morto, se a questo veniva dato lo stesso nome.

1578, febbraio 10 — Francesco sposa Giustina Como.

1579 — Nasce Giacomo, figlio di Francesco il Giovane, che dovette morire bambino, se nel testamento del 1587 non è ricordato.

1587, febbraio 3 — Francesco acquista un terreno nella Villa De Roman.

1587, novembre 10 — Francesco fa testamento in Venezia, lasciando tutti i suoi beni alla moglie.

1589, giugno 25 — In occasione della nascita della figlia Marina, Francesco aggiunge un codicillo al testamento.

1590, luglio 30 — Viene battezzata in Venezia Elisabetta Francesca, figlia di Francesco il Giovane.

1592, luglio 3 — « Morto messer Francesco Bassan pittor d'anni 42 da etico già longo tempo, et ultimamente per essersi butato giù d'un balcon per fernesia già mesi 8 » (Registri parrocchiali di San Canziano).

* * *

Il più antico seguace d'Jacopo e il più fedele continuatore delle sue ultime forme fu suo figlio Francesco, che sulle tarde opere del Maestro si crea una maniera facile, fluida, e sempre più sviluppa la tendenza a dissociare mediante luce i colori e a disegnar col pennello, corsivamente, traendo dalle superfici, per virtù di tocchi

lineati e minuti, uno sfavillìo superficiale, un gorgogliar di colori che cadono in frange, si mischiano, si urtano in mille modi. I tessuti si disgregano in filamenti chiari; il tocco è minuto e trito: levità, scioltezza, facilità esecutiva, sostituiscono la gran forza, il meditato pensiero, la scienza d'Jacopo. Abbiamo veduto Francesco lavorare col padre a un'opera tra le maggiori del periodo tardo: la *Predica di San Paolo* a Marostica, e più in esteso alla *Circoncisione* del 1577, ora nel Museo di Bassano (fig. 856), dove la sua maniera facile, diluita, chiara, è palese nel reticolato luminoso delle vesti, nella trita definizione dei ricciolini a chiocciolette e degli ornati sul piviale del Pontefice, nell'impreciso disegno delle pieghe formate dalla veste di Maria in basso, con pennellate chiare a spina di pesce e a zig zag di meccanica disposizione, nelle erbe fatte di maniera. Anche le figure, create sul modulo del tardo Jacopo, non ne hanno la popolana forza e schiettezza, per lo studio del pittore d'addolcire, d'agghindare, di ornar di ricciolini a stampa le mascherette di bottegaie in fronzoli che funzionano da dame e da regine.

Opera di Francesco eseguita nella bottega paterna fu con ogni probabilità la replica libera, nel quadro della Galleria di Monaco, della *Madonna con due Santi* (fig. 859), dipinta a fresco in Bassano da Jacopo circa il 1550, ove, appunto per questa immediata derivazione, i lineamenti appaion modellati con insolita forza, addentrati nel piano del volto, le stoffe son di un tessuto insolitamente denso e felpato, il modulo d'ovale, oblungo, a punta, è lo stesso d'Jacopo nel periodo parmigianinesco, ma appesantito d'ombre dense. Anche nel trono, le mensole a rotulo scattante, aperte come due ali bianche ai lati del baldacchino verde cupo, rispecchiano il gusto imbarocchito d'Jacopo in quel periodo. L'opera ha in sè l'impronta viva della grandezza del prototipo a cui s'è ispirata, e il colore è forte, nei tappeti orientali di lacca fiorita, frangiata d'oro, nel piviale color di rubino con stola spolverata d'oro, nella tunica del Vescovo di pesante seta violacea, nella mitra che par tagliata in foglie d'argento. Ma si stampa in tutto il quadro l'impronta di Francesco esecutore. Vi è il suo fare

dolcificato nella testa del Santo Vescovo fiorita di riccioli, acquea negli occhi chiari, la sua mollezza nelle forme del Bambino, piccolo

Fig. 859 — Monaco, Galleria.
Francesco Bassano: *Madonna in trono fra due Santi.*
(Fot. Hanfstaengl).

idropico dalle carni flosce, la sua maniera calligrafica nelle ciocche disegnate filo a filo del vecchio Sant'Antonio, il suo bianco tenero con ombre livide, violette, corso, nel camice del vescovo,

da minuziose fibrille d'argento, da tremuli cordoncini di luce. La sintetica rapidità del padre solo in qualche particolare si riflette, ad esempio nella fluida scioltezza della pennellata che fonde in luce le pieghe a fiotti della tunica di Sant'Antonio Abate.

Alle forme del periodo medio d'Jacopo, e precisamente a quelle che più dappresso annunciano la maniera giovanile del Greco, s'ispira Francesco per creare un capolavoro, davvero prossimo all'arte paterna, con cui è stato confuso: il ritratto, firmato, di *Gentiluomo* del Museo di Lille (fig. 860), imponente figura, oblunga di forme, quasi fantasmagorica nelle vesti scure sul fondo scuro, violentemente illuminata nelle mani modellate da un tocco molle e pastoso, nel volto scarno, con fronte enorme a cupola, negli occhi lucenti febbrili. Appena emerge la veste dall'ombra del fondo, nel fioco murmure dei barlumi strisciati sulle pieghe, come in un indistinto fruscìo di luce, per lasciar tutta la forza rivelatrice del carattere e della forma plastica alla testa incandescente, agli occhi, al mirabile colletto spiegazzato, in cui si rivela appieno la virtù pittorica di Francesco, accanto alla minuzia descrittiva delle luci, che staccano, con studio particolaristico ignoto al padre, filo da filo della barba e dei capelli, fibra da fibra delle mani ammollite.

Altra replica libera di opera del periodo medio d'Jacopo è il *Buon Samaritano* della Galleria di Vienna (fig. 861), dove lo stile di Francesco, rapido e corsivo, si presenta nel pieno sviluppo; e tutto ha un'aria di festa, le erbe sprizzanti a getto di fontana dalle brevi spianate, scorrenti a fiotti come di chiome fluide giù dai ciglioni, scapigliate negli alberi, dove i fiori si dilatano in scintille bianche; i peli del cane alluminati uno ad uno, lunghi e fluenti; la criniera del somarello, a ciocche disegnate in curve concentriche, come le molli frange d'erba nei prati; le vesti di fustagno, scomposte in fibrille dalla luce, le pieghe curvilinee, il mulinello d'acque vive del turbante sulla testa del ferito, i cerchi disegnati dalla luce sul vasetto in primo piano, le fibre dell'albero, le figurine in distanza, disfatte da luce, con drappi a sbrendoli, a frange. Il

paese scaturisce in linea diretta da quel preludio alle pitture di Breughel dai Velluti, che è il *Paradiso terrestre* d'Jacopo nella Galleria Doria, coi suoi alberi fioriti, di primavera, gli uccelli a

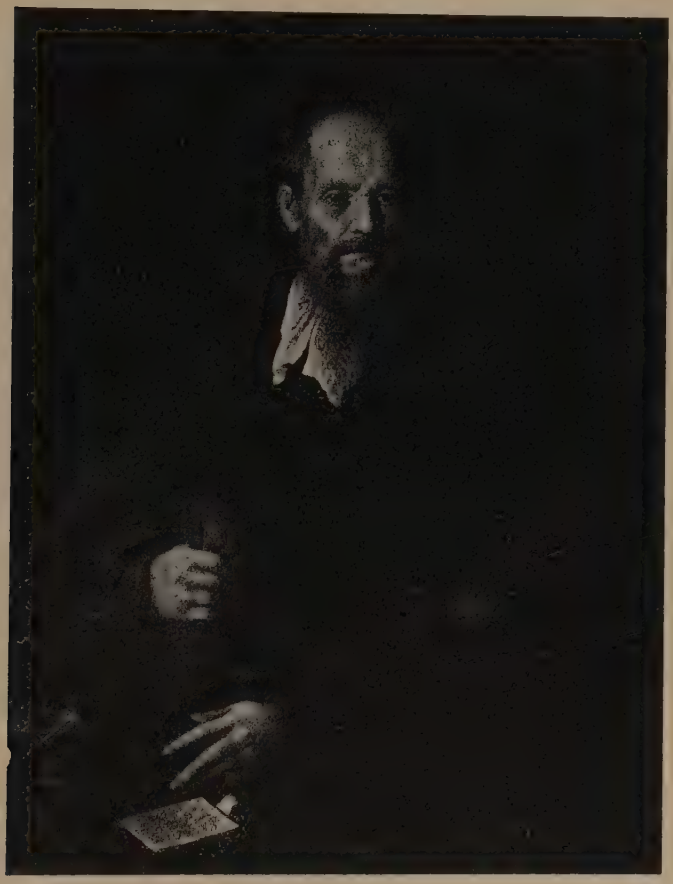


Fig. 860 — Lille, Museo.
Francesco Bassano· *Ritratto del Signor Bastiano Garvolino.*

sciami, i campi di velluto screziato; ma è tradotto con segno grafico rapido e facile, che crepita sugli alberi, gorgoglia e spumeggia nelle tremule erbe: par che la terra stessa fluisca dall'altura come corrente viva. In primo piano sono due oggetti, il vaso d'un-

guenti e la fiasca, tratta proprio dai quadri d'Jacopo e deposta sull'orlo della cornice come nella *Cena in Emmaus* di Cittadella; ma la purissima plastica del caposcuola bassanese diventa imprecisa, in quel mulinello di vitree luci che sfilaccia anche i metalli, e distrugge, pur di ottenere un'espressione di ricco fermento cromatico, la consistenza e la determinatezza delle cose. Anche il

Fig. 861 — Vienna, Hofmuseum. Francesco Bassano: *Il Buon Samaritano.* (Fot. Brückmann).

soggetto è svolto in modo affine a quello del *Buon Samaritano* nella Galleria d'Hampton Court, ma come volgarizzato dall'interprete, che lo traduce in scenetta di genere familiare, rappresentata alla buona, da Palizzi più arguto e saporoso: ad esempio, nel colloquio tra l'asino e il cane, che sembran scambiarsi impressioni sull'avvenimento, e nella figuretta del ragazzo, che interpone fra il manto bruno e argenteo degli animali la ricchezza delle vesti sfatte da luce.

A quest'opera, che ci presenta compiuta la maniera di Francesco nella sua facilità briosa e festosa, s'accostano il *Ritratto del*

Padre nella stessa Galleria di Vienna (fig. 862), per il tocco rapido e scapigliato, che dà vita alla barba e alla pelliccia del vecchio come alle erbe spumeggianti del paese ora descritto; e l'*Officina di Vulcano*, nella Galleria torinese, dove allo scoppio della fiamma prendon fuoco riccioli e ali dell'amoretto arciere, il

Fig. 862 — Vienna, Hofmuseum.
Francesco da Ponte: *Ritratto d'Jacopo Bassano.*
(Fot. Brückmann).

drappo sfatto da falde di luce, gli arnesi di rame e di ferro. Scorron rivoli di metallo fuso dalla casacca del giovinetto compratore col berretto piumato. Come il quadro di Vienna, questo della Galleria di Torino è tra i maggiori esemplari eseguiti dalla mano di Francesco, dappertutto palese, nel modellato impreciso degli arnesi accumulati in alto, sopra un'assicella, sgranati da luce, nei peli del cagnolino, grossi e lanosi, uno a uno descritti dal segno

uniforme ricurvo, senza la varietà di movimento propria ad Jacopo, nei tratti di luce crudi e cordonati sulle penne dell'aluccia di Cupido, nel brulichìo di scintille che punteggia il macchiettistico paesé. Ma qui Francesco ha tenerezze di modellato quasi veronesiane, nelle mani dell'amorino come fiocchi lievi e carnose; e spiega tutto il suo brio nell'effetto dinamico delle pose oblique a contrapposto, che alla scena intiera, e soprattutto al garzone indietreggiante, illuminato di sotto in su come il tondo pastorello dal tizzone nelle *Natività* d'Jacopo, comunicano il movimento divulso della fiamma. Il rosso del fuoco, il rosso dei rami, diffondono per l'atmosfera squilli di festa, che s'affievoliscon lontano, lungo il paese farraginoso e confuso, in fiochi tintinnii d'argento. È dappertutto fervore di vita, lieto frastuono, il cantar dei metalli negli utensili di rame, nelle corazze d'argento brunito, nei bronzi aurati.

* * *

A questa serie d'opere attraenti per la rapidità corsiva della pennellata, appartengono alcuni quadri della Galleria di Vienna, a cominciare da quello raffigurante *Dio che indica la via della Terra promessa* (fig. 863), ispirato alla *Partenza di Giacobbe per l'Egitto* nel quadro di Palazzo Ducale, opera tarda d'Jacopo, che sembra fondarvi il tipo di scena di genere, comune alla scuola bassanesca.

Nel fogliame lumeggiato a tocchi fitti, volanti, con disinvolta bravura, nei lunghi peli come di fil d'erba ravvolti attorno il ronzino col putto dei cortei bassaneschi, nello scorcio zoppicante del vasellame e delle pentole, agevolmente si riconosce la mano di Francesco; e ne rispecchiano la festosità del fare il cinguettìo delle luci tra il fogliame degli alberi, il gorgoglio dell'erbe come rivi correnti, la rapidità improvvisatrice del tocco, che qui sembra preludere, sia pur in superficie invece che in profondità, alle parabole e alle scene di genere del Feti. Il paese non è più veduto così schiettamente dal vero come nell'opera d'Jacopo, ma è uno scenario imbastito di maniera, non senza qualche

Fig. 863 — Vienna, Hofmuseum. Francesco Bassano: *Dio indica la via della Terra promessa.* (Fot. Wolfrum).

elegante artificio nel frastaglio nubiforme del fogliame e nello sfarfallìo delle luci.

Più forti accenti di chiaroscuro avvivano l'effetto di macchia nelle rappresentazioni dei *Mesi*, ancora della Galleria di Vienna, di cui diamo qui due esempi, tra i massimi, l'uno con gran risalto di forme rotonde, incandescenti nell'oscurità della valle, con drappi densi vellutati logori da luce (fig. 864), l'altro ricco di motivi graziosi, come la bimba dal grappolo d'uva (fig. 865), e memore, nel paese vario e pittoresco, tutto in festa per alberi fioriti e adunanze d'uccelli sui rami, del *Paradiso Terrestre* d'Jacopo in Palazzo Doria, da cui Francesco ha tratto l'acconciatura ad aghi di luce della donna in ginocchio, e copiato, per il gallo, le penne a cerchi metallici, la coda ad *aigrette* e l'occhio di lucido vetro, senza più ripeterne la tonalità d'oro e di fuoco.

Tra le scarse opere firmate di Francesco è l'*Ultima Cena* del Prado a Madrid (fig. 866), dove il dramma, narrato dal padre, nel quadro Borghese, con tanta violenza di luci, d'aspetti, di gesti, è tradotto, come ogni soggetto, biblico o profano, dipinto da Francesco, in una scena di genere, cui l'unzione dei volti e dei gesti toglie il consueto brio. La mimica è lenta, impacciata, senza forza: un apostolo prega a mani giunte; San Pietro, sola figura che riprenda un motivo della *Cena* Borghese, brandisce il coltello; Giuda si rannicchia come per sfuggire a un colpo e guarda truce; tutti gli altri hanno aspetti e gesti compunti. Anche gli oggetti di natura morta e gli animali, cane e gatto che s'impadroniscon di un osso, asciugamano e secchiello, stoviglie, polli appesi a un bastone in cucina, la lampada di Murano già messa da Jacopo davanti la Madonna adorata dal Moro, non hanno più l'intensità di luce e la vita dei prototipi; neppure le ombre degli oggetti, vaghe, incerte, serbano la precisione del Maestro, nel quadro ove il tocco minuto descrive pedestramente ogni particolare, frange di tovaglioli, fibbie di cinghie, fibre di lini, impicciolendo ancora la scena, animata solo dai contrasti fra l'ombra dell'interno e la luce, che dal cielo bianco di nuvole cade sulla tovaglia come di vetro filato, e si dibatte sulle figure.

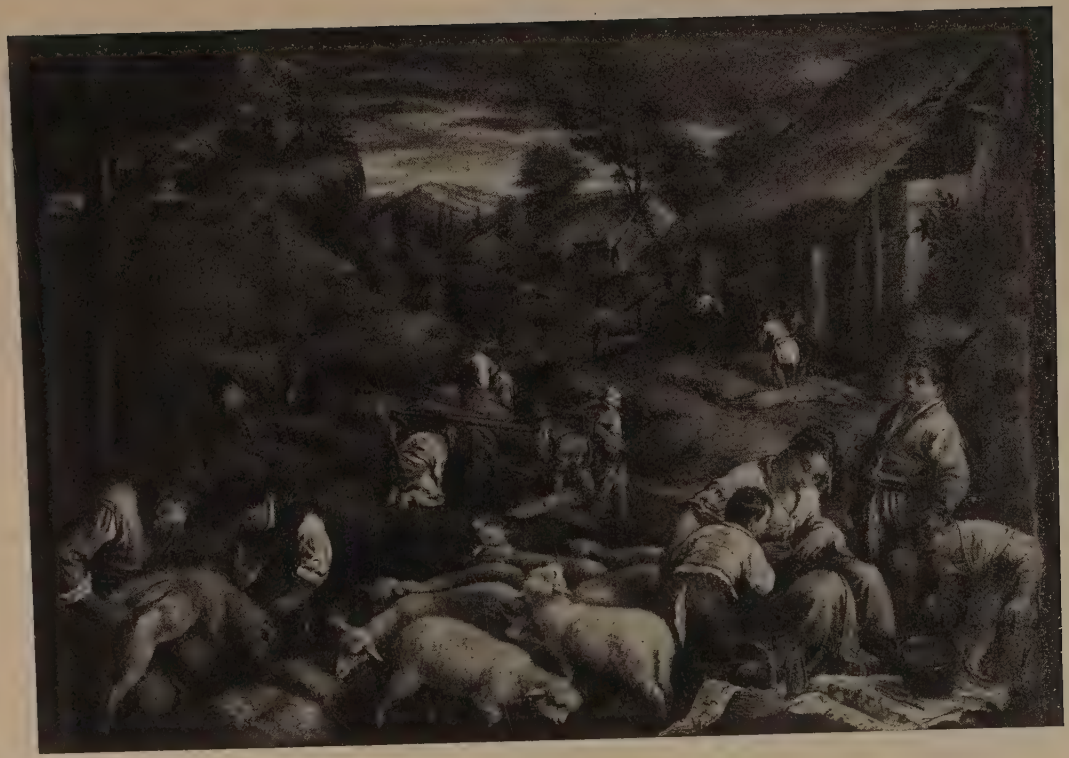


Fig. 864. — Vienna, Hofmuseum: *Mese di Giugno.*

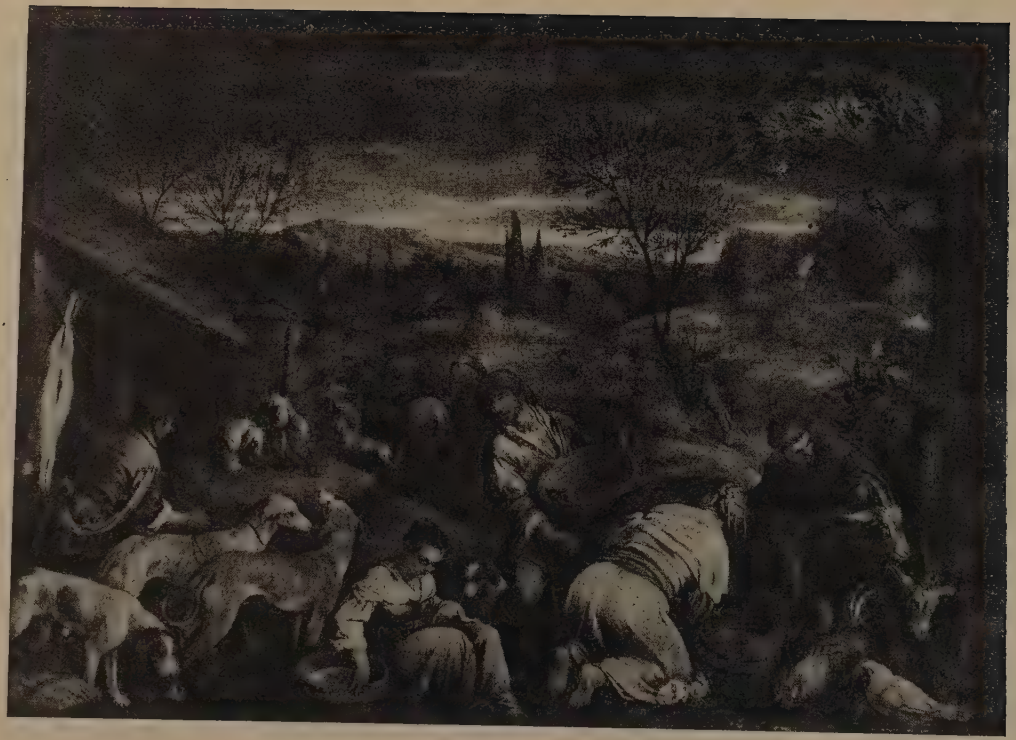


Fig. 865 — Vienna, Hofmuseum. Francesco Bassano: *Mese di Settembre.*

Continua, la serie degli smaglianti quadri di genere che presentano in Francesco il volgarizzatore dell'arte d'Jacopo, nel *Viaggio degli Ebrei verso la Terra promessa* (fig. 867), dove i motivi di genere cominciano a ristamparsi nei consueti arnesi di rame illuminati alla maniera tipica di Francesco mediante chiari cerchi sovrapposti, come lo scaldaletto e gli altri arnesi già veduti nell'*Officina di Vulcano*, e nelle terraglie in iscorci sbilenchi; e dove

Fig. 866 — Madrid, Prado. Francesco Bassano: *Ultima Cena*. (Fot. Vernacci).

tutti i particolari, le erbe pendule dagli argini, la verzura pullulante di luce sulle muraglie, le stoffe lacerate, sfrangiate, colanti in rivoletti fulgidi, il lungo pelo del cane, i secchielli, i cesti di vimini, sono illuminati allo stesso modo, graficamente, così che può dirsi perduto nella presentazione degli oggetti quel miracoloso senso della qualità, dello spessore, della consistenza dei tessuti, delle lor varie reazioni alla luce, che fa d'Jacopo Bassano il precursore dei minori Olandesi e del Velazquez caravaggesco. Ciò che era vita nell'arte d'Jacopo è qui presentato in ristampe facili, spiritose, brillanti, ma non più direttamente sca-

turite dalla sensibilità dell'artista, dipinte di maniera dalla mano d'un virtuoso del pennello, senza penetrazione. Così si rivede Francesco nel *Paese* animato della Galleria di Vienna (fig. 868), tra le sue opere più vive e scintillanti per la rapidità delle forme abbozzate, la festosa animazione di tutte le cose, figure, animali, drappi, sotto il cielo chiaro leggiero, senza più i nembi d'Jacopo e i conseguenti contrasti d'ombra. Anche qui, come nei quadri citati delle *Stagioni* a Vienna, par che Francesco dia un preannuncio del Feti nel paese in fermento di luce, brillante e artificioso, e nelle figure abbozzate a rapidi colpi di pennello. Tutto canta, tutto ride, tra zampilli d'erba come di fresche fontane e cinguettii d'uccelli.

La scena del *Viaggio degli Ebrei* ha un parallelo nel quadro di Dresda raffigurante il *Viaggio di Tobia e l'Angelo* (fig. 869). I due protagonisti son macchiette in distanza, mentre il vero tema è ancor quello del passaggio di un popolo nomade, con tutte le sue ricchezze, gregge e mandre, balle di stoffe, rami e terraglie, ristampate dai quadri precedenti, un tappeto di seta orientale spiovente dall'alta sella di un cavallo bianco, come nel *Viaggio di Giacobbe* in Hampton Court, opera d'Jacopo, un insieme di motivi ormai familiare ai nostri occhi, dipinti da un pennello fluido, che muove in ritmo il lungo traino delle figure e le ondulazioni del paese festoso, e tutto anima col fermento delle luci. Esempio tipico dell'arte di Francesco è la donna in primo piano, curva sul cestello, con la veste scintillante come di seta vegetale, le chiome scapigliate e brillanti, fili d'erba, fili di sole.

A questo periodo appartiene il *Ritratto di Guerriero con bimba* nel Museo di Vicenza (fig. 870), gustosissimo per la messa in scena spiritosa e un po' carnevalesca del giovane armigero sorridente nella corazza sfilata da luci, di fresco uscita dall'officina di Vulcano del quadro torinese, e con quella piumetta arricciolata e baldanzosa che dà l'ultimo tocco alla parata da burla e par strappata alla coda dei galli dipinti da Francesco nei suoi paesi. Risponde pienamente allo spirito caricaturale del quadro la bimba, comaretta panciuta e petulante, dipinta con un gusto

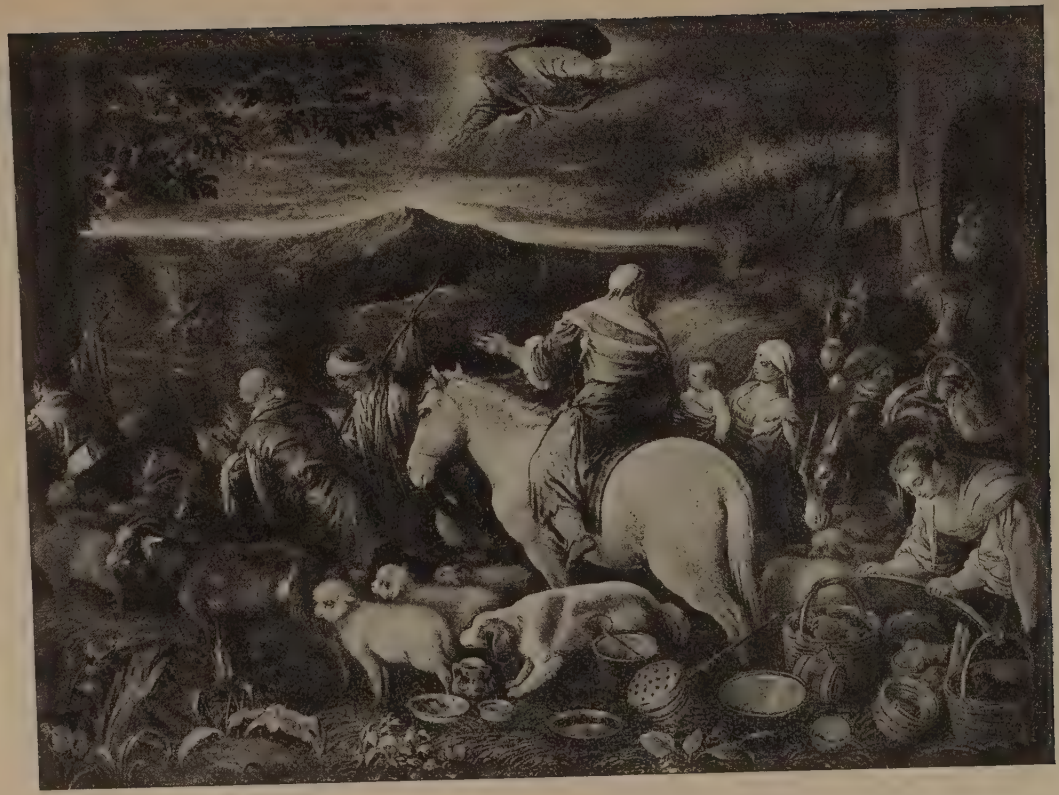


Fig. 867 — Vienna, Hofmuseum. Francesco Bassano: *Il Viaggio degli Ebrei verso la Terra promessa.* (Fot. Brückmann).

Fig. 868 — Vienna, Hofmuseum. Francesco Bassano: *Paese.*
(Fot. Wolfrum).

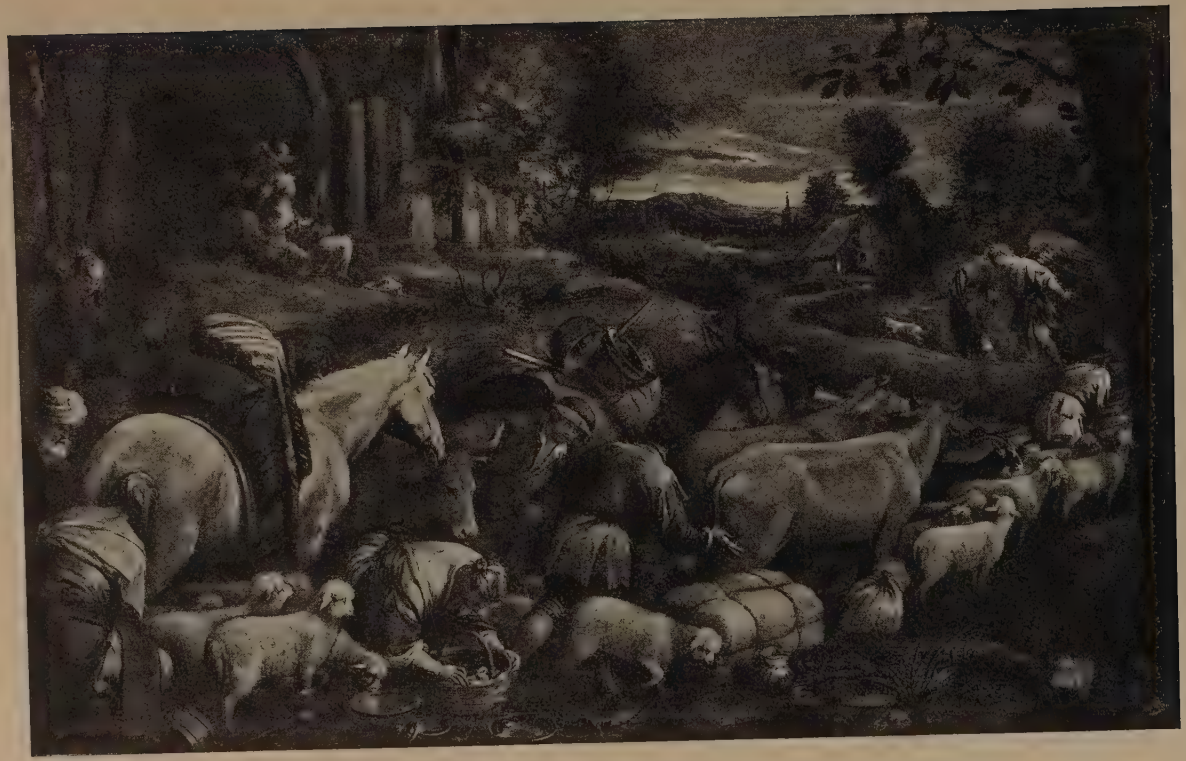


Fig. 869 — Dresda, Galleria di Stato. Francesco Bassano: *Viaggio di Tobia con l'Angiolo.*

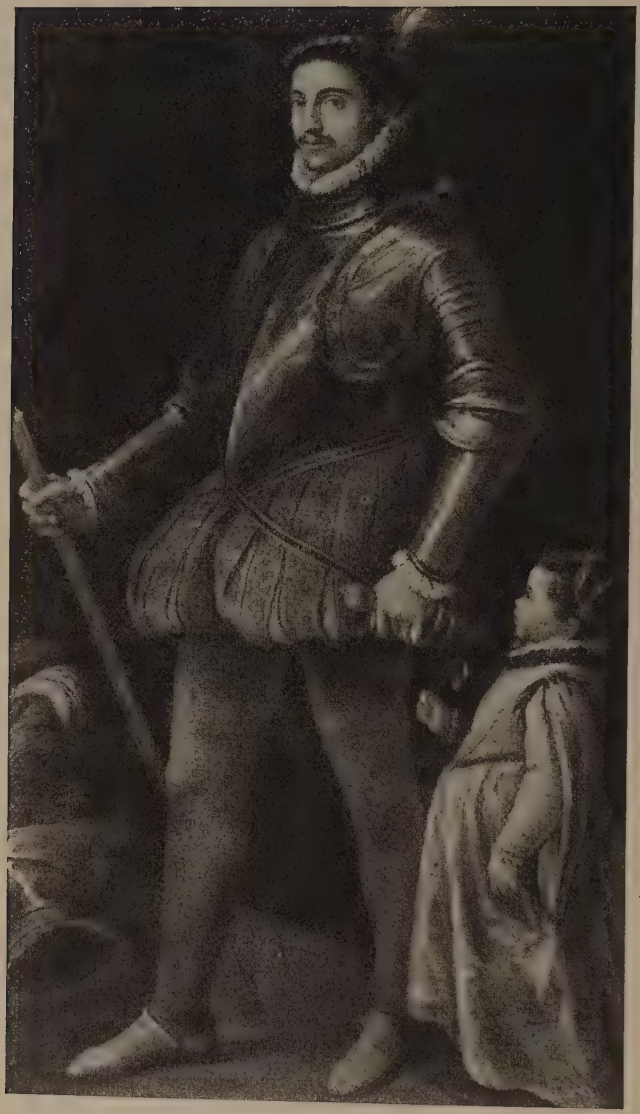


Fig. 870 — Vicenza, Museo.
Francesco da Ponte: *Ritratto di Guerriero con bimba.*

di colore fresco e vivace nei contrasti fra i nastri di fuoco e le chiome brune, fra gli spruzzi di giallo zolfo sulla seta della veste e le ombre rosso violacee. Come nel quadro dell'*Officina di fabbro*,

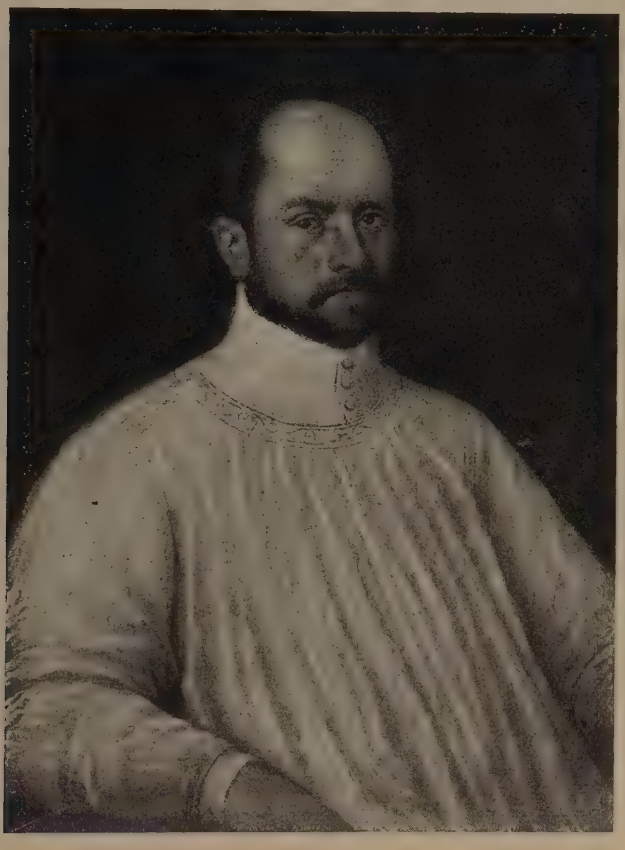


Fig. 871 — Vienna, Hofmuseum. Francesco Bassano: *Ritratto.*

par che Francesco rasenti il Veronese nello sfaldare la mano pendula della bimba, tonda e lieve a guisa di fiocco, mentre l'altra serra i delicati steli delle campanule azzurre e dei gelsomini.[1]

[1] La pennellata filiforme e tremula, a catenelle bianco argento, che indica con grafico segno, corsivamente, le luci sulle pieghe del camice di velo, mostra la mano di Francesco anche nel *Ritratto di Prelato* della Galleria di Vienna (fig. 871), attribuito a Leandro.

Più si disfà il colore nel quadro Pitti, raffigurante *Cristo in casa di Marta e Maria* (fig. 872), scena aperta sopra un vellutato fondo di campagna, e nell'*Adorazione de' Magi* della Galleria Borghese a Roma (fig. 873), dove tutto, alberi e figure, appar coperto da una brina di luce, e dove anche il cielo, di solito uniforme in Francesco, partecipa alla festa della natura, intrecciando ghirlande di nuvole sopra ghirlande di nuvole. La scena è

Fig. 872 — Firenze, Pitti. Francesco Bassano: *Il Salvatore presso Marta*. (Fot. Alinari).

un centone di motivi d'Jacopo: il cestello di fasce, che ci ripresenta immeschinito e sfatto quello mirabile del Maestro all'Ambrosiana, il gruppo sacro, il vecchio Re dal naso aquilino, il giovane col diadema a punte uncinate, il cavallo dalla criniera spumeggiante, lo stesso che portava il fiero San Martino d'Jacopo, il ragazzotto aggrappato alla colonna. Ma tutto è di qualità men fine, di struttura men penetrante, di forme più molli; e anche lo spirito è mutato, per la tendenza, propria di Francesco e poi di tutto lo strascico d'arte dapontiana, a trasformare anche il

quadro sacro in scena di genere, con relativa esposizione di piatti, di tazze, di vasi in metallo o in terraglia, di somarelli e d'uomini carichi, che par stralciata dalle pittoresche carovane dei seguaci d'Jacopo, o da qualche fiera di villaggio. La maniera

Fig. 873 — Roma, Galleria Borghese.
Francesco Bassano: *Adorazione de' Magi.*
(Fot. Anderson).

di Francesco è dappertutto chiarissima, nelle vesti corrose, grondanti luce, negli oggetti lumeggiati da un segno di pennello filiforme e tremulo, incerti nello scorcio, nelle fasce e nei pannilini che non hanno più forma, nelle muraglie fibrose, tentennanti, sconnesse, negli alberi dipinti d'impressione, lanciati di getto verso il cielo, in un gorgheggio di luci. Cantano i colori, dominati dalla voce argentina del giaco di velluto sul dosso

del ragazzotto presso il vecchio Re, dove l'arte di Francesco gareggia anch'essa con quella dei minori Olandesi, nello spessor dell'impasto prezioso striato di luce, stillante l'umida luce dei pesci veduti traverso la rete, al sole. E in questo canto, in questa festa familiare delle cose e degli esseri plasmati d'una stessa sostanza, dipinti a rapidi colpi di pennello, in questo trillo di luci che dalla terra sale verso il cielo e dal cielo scende sulla terra, si rispecchia intero il temperamento bonario e lieto di Francesco pittore.

Continua immutabile la maniera del figlio del multiforme Jacopo, solo slargando col tempo le forme, come si vede nelle *Nozze di Cana* del Louvre (fig. 874), che sembra una parodia popolare della scena così nobilmente rappresentata dal Tintoretto fra lo splendore dei marmi, della beltà muliebre, dell'aureo sole, in un salone di reggia, e qui apprestata di fretta all'aperto, come sulle porte di un'osteria, tra cicalecci di comari, affaccendamenti di servi, e l'immancabile accozzaglia da resto di fiera, vasellami, strumenti di musica, cesti di legumi, di frutta, di pesciolini guizzanti. Il baldacchino corrusco, che si gonfia su in alto, sembra il sipario alzato sopra una rappresentazione di teatro popolare, fra maschere plebee e tipi di piglio giullaresco.

Questo fare più largo e più sciatto s'accentua nell'*Adorazione de' Magi* a Vienna (fig. 875), dove tutto divien informe: il basamento barcollante della veronesiana colonna scanalata, i gradi corrosi del trono, la corona di cartapesta che tentenna sul capo del giovane Re, il vasetto sul piatto d'oro tenuto dal donzello, l'ermellino come di bambagia; e dove presso l'altare della Vergine fan bella mostra di sè un paiolo di rame, una scopetta, un nano che addestra un pappagallo. Ogni traccia di serietà e della forza paterna scompare, nelle forme grosse plebee, nell'ambiente di farsa creato alla scena sacra. Anche il tocco, divenuto pesante e materiale, non riesce più a trar dalle stoffe e dal paese il trillo di luci che è tutta l'attrattiva delle migliori opere del figlio prediletto d'Jacopo.

Fig. 874 — Parigi, Louvre. Francesco Bassano: *Le Nozze di Cana.*

Fig. 875 — Vienna, Hofmuseum.
Francesco Bassano: *Adorazione de' Magi.*

* * *

Ma a questo periodo di decadenza appartengono due opere, che, sebbene rispecchino i caratteri della tarda maniera di Francesco nell'ingrandimento delle forme e nello spessore dei bamba-

Fig. 876 — Vienna, Hofmuseum.
Francesco Bassano: *Santa Giuliana.*
(Fot. Wolfrum).

giosi drappeggi, son manifestazioni rare della sua virtù pittorica, e cioè la *Santa Giuliana de Falconeriis* nella Galleria di Vienna (fig. 876), preludio al sensualistico misticismo delle *Sante Terese* secentesche, in quel languor mortale del volto ferito dallo

scroscio dei raggi, e più il *San Francesco orante davanti al Crocefisso* (fig. 877), in un effetto monocromo, con multipli riflessi nella grossa lana del saio, dipinti a gocce di luce pallida, illanguidita,

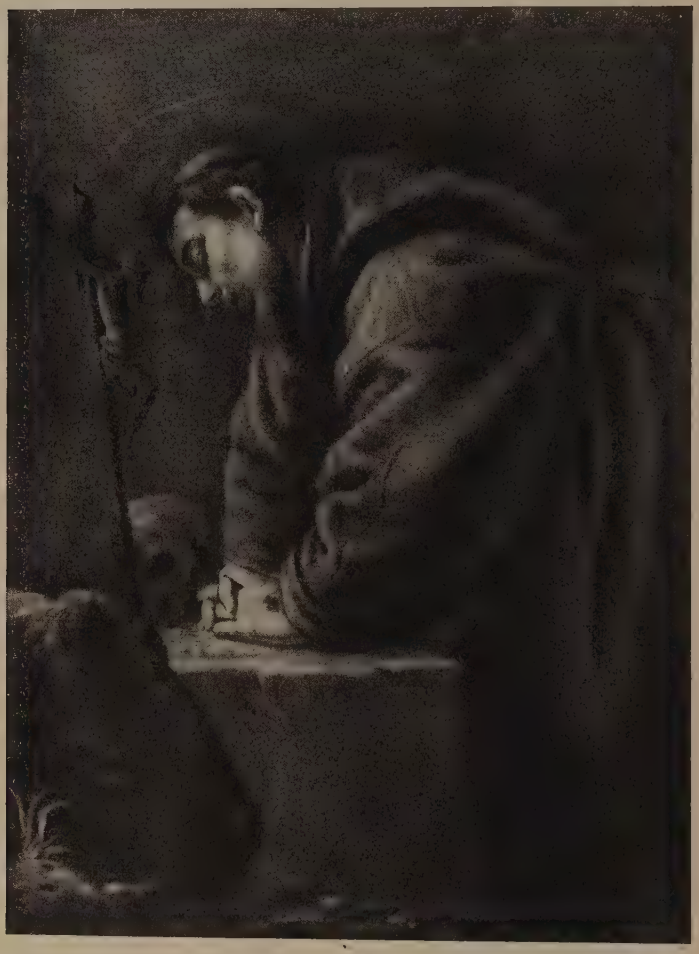


Fig. 877 — Vienna, Hofmuseum. Francesco Bassano: *San Francesco.* (Fot. Hanfstaengl).

morente come la figura, che par cerchi appoggio al tavolo di pietra nel suo lento svenire. Con bassanesca rapidità il pennello abbozza il rustico altare corroso, le palpebre turgide, le mani

stupende, che nel complesso intreccio delle dita sembrano stringere tutto lo spasimo della figura. La virtuosità pittorica di Francesco non ha forse esempio più alto che questo monocromo giallognolo, dove il tocco molle e languido profondamente s'accorda

Fig. 878 — Vienna, Hofmuseum. Francesco Bassano: *Piccolo flautista.* (Fot. Wolfrum).

a quel cader greve del Santo colpito nel cuore. Tutto è reso in spessore, la stoffa del saio, il volto largamente modellato, l'orecchio carnoso: tutto è soffice, le carni, le stoffe, le chiome a fili d'erba, tipiche di Francesco.

A queste due figure si collega una terza, il *Ragazzo col flauto* dello stesso Museo (fig. 878), dove però la presentazione quasi

caravaggesca della forma luminosa sul fondo scuro, tra forti sbattimenti di luce e d'ombra, è diminuita per la minuzia grafica del tratto che suddivide fibra a fibra il coriaceo tessuto della giacca, e a caso punteggia di scintille i pampini avvizziti, flosci come i lineamenti del volto. Ma l'immagine ha una sua grazia popolaresca, in quello sguardo timido, velato di malinconia, in quella pigra ondulazione di luci, nel lento mover di mani e di sguardi, che par tradurre il flebile suono del flauto, e soprattutto nella presentazione del soggetto, che sembra portare con sè il profumo dei campi.

* * *

Ma le vaste scene di genere accompagnano ormai l'accresciuta grossezza delle forme con un offuscamento delle qualità pittoriche di Francesco, e quasi una degradazione della maniera già nelle prime fissata, che, diventando sempre più abitudinaria, spegne l'ispirazione e la sensibilità dell'artista. Così appare il quadro dei *Mercanti cacciati dal Tempio*, nella Galleria di Dresda (fig. 879), con forme sciatte e spampanate, così l'*Assunzione* della stessa Galleria (fig. 880), con la turgida Vergine in una ghirlanda d'angeli, non controluce, come dovrebb'essere sul fondo raggiante dell'aureola, e con pieghe grossamente rilevate da un tocco materialissimo, che ha perduto l'antica morbidezza. Solo tra gli angioletti spunta qualche nota di grazia umoristica, che solleva un po' l'opera pesante e meschina, spiegandosi maggiormente nello spirito caricaturale della scena di *Ercole tra le donne* nella Galleria di Vienna (fig. 881), dove la nocchiuta figura dell'eroe, atleta alla Giulio, col fuso tra le mani, desta la curiosità beffarda d'un crocchio di comari attorno, e la malizia del Cupido da farsa, che galoppa brandendo l'arco. A questa curiosa parodia del mito di Ercole, segue la *Natività* della Galleria di Dresda (fig. 882), dove Francesco riduce il numero delle figure e la quantità degli oggetti per ingrandirne le forme, e dove lo spirito realistico di Jacopo, così grave e profondo, par anch'esso tradotto in parodia da quell'esposizione di stracci, di toppe, di cuciture. Solo nel paese

macchiettistico, nel cielo animato dal movimento delle nuvole e dal frastaglio delle chiome d'alberi, nel murmure di foglie che anima terra e cielo, Francesco ritrova tutta la sua freschezza d'impressioni.

Negli ultimi anni, dipingendo in Palazzo Ducale con la gran folla dei seguaci del Tintoretto e del Veronese, egli apprende dal

Fig. 879 — Dresda, Galleria. Francesco Bassano: *Cacciata dei Mercanti.* (Fot. Brückmann).

primo a forzar, mediante stacchi d'ombra e luce e frequenti intersezioni di piani, il risalto plastico delle forme e gli effetti di moto. Avviene allora il solo cambiamento notevole della sua maniera, che si presenta rinnovata nel gran quadro del *Ratto delle Sabine* (fig. 883), a Torino, composto come una scena di battaglia, tutta disordine di fuggenti e urto di linee divulse, che di continuo s'intersecano ad angoli, uscendo dalle tenebre alla luce. Si sente lo sforzo di raggiungere l'effetto drammatico, di esprimer

Fig. 880 — Dresda, Pinacoteca. Francesco Bassano: *Assunzione*.
(Fot. Brückmann).

Fig. 881 — Vienna, Hofmuseum. Francesco Bassano: *Ercole costretto a filare.*
(Fot. Brückmann).

Fig. 882 — Dresda, Pinacoteca. Francesco Bassano: *Adorazione dei Pastori*.
(Fot. Brückmann).

Fig. 883 — Torino, Galleria. Francesco Bassano: *Il Ratto delle Sabine.*

languidamente il dolore nelle donne dai lacrimosi occhi levati al cielo; e si vedon frammisti al quadro storico i consueti motivi del quadro di genere, nel ragazzotto d'angolo a destra, con l'armatura a lingue dardeggianti invece del giaco di fustagno, nella donna sul cavallo bianco, rivendugliola rapita ai mercati bassanesi, nel cane che si slancia in quel tafferuglio, abbaiando. Le carni son lustre, pomiciate, con scarse variazioni di tocco: dai manieristi suoi compagni di lavoro Francesco ha appreso a forbir vesti e corpi. Nel lampeggiar dei rasi corruschi e delle armature, nei veli di luce sui cavalli bianchi, gli stendardi e le vesti lontane, è tutto l'effetto pittorico della composizione, lustra e fumida, che soltanto in distanza, nel paese vellutato sotto un cielo di plenilunio, ci ridona le fresche impressioni della giovinezza di Francesco.

Gli stessi caratteri presenta il *Martirio di Santa Caterina*, nella Galleria Pitti a Firenze (fig. 884), con una maggiore approssimazione agli esempi tintoretteschi nel cumulo d'uomini e d'oggetti che forma piedistallo alla Santa. I contrapposti di direzione e di chiaroscuro sono qui più immediati e violenti, e anche raccolti in più serrato equilibrio: par che la bianca Martire, nella sua estatica posa di maniera, galleggi sopra un cumulo di rottami e di naufraghi, trascinati dall'impeto di una cascata verso l'abisso. Ma solo il fondo, eco lontana e fievole degli stupendi paesi della *Predica di San Paolo* a Marostica e del *San Rocco fra gli appestati* a Milano, rispecchia le tendenze native del pittore delle campagne bassanesi.

E tuttavia, anche in questa fase di manierismo veneziano, Francesco trova modo d'esprimere il suo talento pittorico; anzi par che lo sforzo di dir cose nuove, a lui insolite, rinsangui la fibra indebolita delle sue ultime opere e le avvivi d'accenti chiaroscurali. Così nella parte da lui eseguita del telone raffigurante l'*Incontro fra il Doge Ziani e Alessandro III* (fig. 885), cioè negli armigeri al seguito del Pontefice e nel gruppo delle donne e dello storpio, par davvero che egli dia fiato alle trombe e squilli una marcia militare coi lampi di luce metallica sui volti

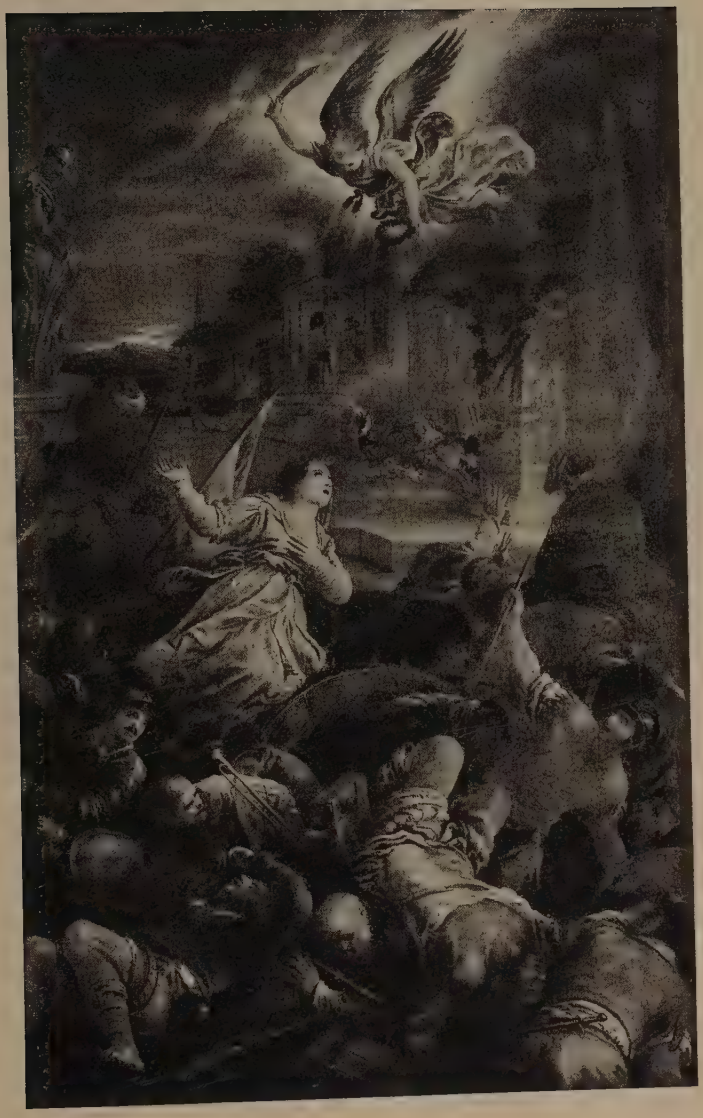


Fig. 884 — Firenze, Pitti. Francesco Bassano: *Martirio di S. Caterina*.
(Fot. Alinari).

secchi, adusti, corruschi tra l'ombre, sulle vesti a strisce variopinte, animate da un arruffio di colpi di pennello a zig zag, distribuiti alla brava. Il colore è gaio, vivido, nella gonna di seta della madre col bimbo in braccio, come negli alabardieri in vesti pezzate, azzurre e bianche, azzurre e rosa. Non bisogna chieder più che quest'effetto di rulli di tamburo e squilli di tromba, al Bassanese un po' goffo tra i gran signori veneziani, che disegna cascante la figura carnevalesca dell'alabardiere visto pel dorso, con lo spadino infilato nella cintura per gioco, e gode a bucherellar, con minuzia di realismo a moneta corrente, ben diverso da quello d'Jacopo, le creste delle alabarde, come gli scaldaletti e le schiumarole dei quadri di genere, più ancor materialmente per la diminuita risonanza luminosa.

La maniera ultima di Francesco Bassano, abbagliato dall'arte del Tintoretto, ha le sue migliori manifestazioni nelle pitture del soffitto alla Sala del Maggior Consiglio, con fatti d'arme veneziani: la *Vittoria di Casalmaggiore*, in un effetto cupo serale, che rende più fantastica la fuga d'uomini e cavalli, la *Battaglia del Cadore*, dove egli prodiga il suo rosa violaceo corso da rivi d'argento, non dimenticando, nello spettacolo di guerra, sotto le Alpi nevose e gli alberi bianchi di neve, le scenette del suo mondo popolaresco; la *Battaglia di Maclodio*, colorita di rosso cupreo nelle carni, di rosa svanito nello stendardo, risonante d'effetti d'armature corrusche, di larghi colpi di luce sui vessilli: insieme d'eroico e di contadinesco, che è tutta la fisionomia del Bassanese compositore di scene storiche. Nell'ovato raffigurante l'*Assalto dei Veneziani alle mura di Polesella* (fig. 886), le fiamme dell'incendio non tolgono che dalle figure scorran luci d'argento; nè è dimenticato tra gli assalitori il cane che si slancia abbaiando. Ma l'effetto di movimento e di luce, studiato anche qui dal Robusti, è forte e spettacoloso in quella successione di piani inclinati, che dà slancio alla scena, in quell'urto di linee, nella virtù plastica delle luci, che s'abbatton di peso, a larghe bozze, sui dorsi degli assalitori, e sembran schiacciarli. Tutto ciò contrasta col tocco trito e linearistico sparso

sulle stoffe a ricamarne le superfici, ma dimostra la fresca impressionabilità del campagnolo, colpito dalle scenografie dei seguaci d'Jacopo Tintoretto, e capace di interpretare i nuovi modelli con una vivezza che, nel soffitto della Sala del Maggior Consiglio è superata solo dalle pitture del Palma Giovane. Sorpreso dal frastuono dei colpi di scena tintoretteschi, il figlio d'Jacopo,

Fig. 885 — Venezia, Palazzo Ducale. Francesco e Leandro da Ponte: Particolare dell'*Incontro del Doge Ziani con Alessandro III.*

che nella letizia dei suoi gorgheggianti paesi, nel brio delle scenette di genere, nella fresca gamma dei colori brinati d'argento, aveva fatto dimenticare il suo limitato orizzonte artistico, afforza gli scuri, schianta le luci distribuite a larghi colpi violenti, non più fluide come nei quadri di genere, ma grevi e costruttive; complica di piani inclinati a incrocio l'architettura della scena per accentuare i lampeggiamenti del colore; e si forma così una nuova maniera, dove gli elementi nativi s'intrecciano ai tintorettteschi, e la visione chiaroscurale si sovrappone al primitivo impressionismo grafico. Fu questa la sola metamorfosi nell'opera

Fig. 886 — Venezia, Palazzo Ducale. Francesco Bassano: *Assalto dei Veneziani alle mura di Polesella.* (Fot. Anderson).

di Francesco, tanto uniforme nel suo piacevole realismo a stampa, nella festa dei chiari colori e dei trilli di luce, nella rapidità impressionistica del tocco, quanto l'arte paterna era stata densa di sorprese, volta a diversi orizzonti, enigmatica e grande nei suoi rivolgimenti profondi.[1]

---

[1] Catalogo d'opere di Francesco Bassano:

Dresda, Galleria Statale: *Viaggio di Tobia con l'Arcangelo, I Mercanti cacciati dal Tempio, Assunzione, Natività.*

Firenze, Galleria Pitti: *Cristo in casa di Marta e Maria, Martirio di Santa Caterina.*

Lille, Museo: *Ritratto di Bastiano Garvolino* (firmato).

Madrid, Museo del Prado: *Ultima Cena.*

Monaco, Antica Pinacoteca: *Madonna fra due Santi.*

Roma, Galleria Borghese: *Adorazione de' Magi.*

Torino, R. Pinacoteca: *L'Officina di Vulcano, Ratto delle Sabine.*

Venezia, Palazzo Ducale: *Incontro del Doge Ziani con Alessandro III* (in parte), *Vittoria di Casalmaggiore, Battaglia di Cadore, Battaglia di Maclodio, Assalto dei Veneziani alle mura di Polesella.*

Vicenza, Museo Civico: *Ritratto di Guerriero con una bimba.*

Vienna, Hofmuseum: *Il Buon Samaritano, Ritratto di Jacopo Bassano, Dio indica la via della Terra promessa ad Abramo, Mese di Giugno, Mese di Settembre, Viaggio d'Abramo verso la Terra promessa, Paese, Ritratto di Prelato, Adorazione de' Magi, Santa Giuliana de Falconeriis, San Francesco orante, Piccolo flautista, Ercole tra le donne, costretto a filare.*

LEANDRO DA PONTE.

Regesti.

1557, giugno 26 — Viene battezzato, in Bassano, Leandro da Ponte.

1586 — Data del ritratto del medico Prospero Alpino, ricordato dal Verci.

1587, maggio 22 — Leandro sposa Cornelia Gosetti.

1589 — Leandro termina la pala per il Duomo di Motta di Livenza.

1590 — Data di una tela per il Palazzo Pubblico, con la *Famiglia del Podestà Lorenzo Capello che rende omaggio alla Vergine.*

1592, marzo 1° — La Scuola di San Paolo affida a Leandro l'esecuzione del gonfalone, ora nella Pinacoteca.

1594 — Leandro termina, per il refettorio del convento di Montecassino, la pala con la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*, incominciata da Francesco nel 1591.

1610 — Leandro termina un disegno con la veduta di Bassano, pure incominciato da Francesco.

1622, aprile 15 — Morte di Leandro da Ponte, in Venezia.

GIOVAN BATTISTA DA PONTE

Regesti.

1553, marzo 9 — Viene battezzato, in Bassano, Giovanni Battista da Ponte.

1593 — Giovanni Battista, insieme con Luca Martinelli, termina due pale per la chiesa parrocchiale di Rosà.

1598 — Data della pala di Gallio, ora nel Museo di Bassano.

1613, marzo 9 — Giovan Battista muore e viene sepolto in Bassano.

GIROLAMO DA PONTE

Regesti.

1566, giugno 8 — Girolamo, figlio d'Jacopo da Ponte, viene battezzato in Bassano.

1592, settembre 26 — In una lite con la vedova di Francesco il Giovane, Girolamo e Giovan Battista dicono che Francesco fu beneficato dal padre Jacopo « in eum auxiliando propriis manibus et consilio ac adventionibus in conficiendis et perficiendis picturis datis Serenissimae Reipublicae venete... ».

1621, ottobre 27 — Girolamo da Ponte fa testamento in Venezia.

1621, novembre 8 — Muore a Venezia, in contrada di San Canziano, il pittore Girolamo da Ponte, e due giorni dopo viene sepolto in patria nella chiesa di San Francesco.

Opera di Leandro da Ponte

Al pari di Francesco, Leandro, in una delle prime sue opere datate,[1] e cioè nel quadro raffigurante la *Famiglia del Podestà Lorenzo Capello davanti alla Vergine* (fig. 887), s'attiene alle forme dell'ultimo periodo d'Jacopo, non come dal primo tradotte in maniera facile, brillante e disinvolta, da un pennello abilissimo che sa far cantare i colori con l'accento del tocco, ma anzi irrigidite, indurite, dipinte a strati di colore compatto, impenetrabile alla luce, che più non scorre e non disfà i tessuti, ma anzi punteggia di granellini d'oro piviali e stole, traccia linee chiare lungo le pieghe con meccanico disegno, cincischia di grossolani riflessi metallici la seta del baldacchino. Il colore è diventato

[1] Due sole date antecedenti noi conosciamo di pitture di Leandro: quella del 1586, ricordata dal Verci, sul *Ritratto del medico Prospero Albino*, e l'altra del 1589 sulla pala per il Duomo di Motta di Livenza.

sordo, il tocco duro, plumbeo: il temperamento poco pieghevole di Leandro traduce in pesantezza le stesse forme che Francesco aveva tradotto in briosa levità di maniera. La composizione è slegata; i piedistalli e le basi delle colonne, squilibrate come nell'opera di Francesco, più che in questa lasciano scorgere il mal congegnato meccanismo, per il rude segno nero che profila insieme grosse cornici architettoniche e lineamenti di figure. I due fratelli, al loro esordio, mirando a uno stesso tipo di forme

Fig. 887 — Bassano, Museo. Leandro Bassano: *Il Podestà Lorenzo Capello e la sua Famiglia davanti alla Vergine.*

paterne, si rivelano di temperamento opposto, l'uno pieghevole, facile, studioso d'esteriori grazie, esperto e brillante coloritore, l'altro grosso, rude, schivo di morbidezze, non privo di certa zotica robustezza.

Nel quadro di Rosà Veneto (fig. 888), raffigurante la *Circoncisione*, più s'accostano a Jacopo le tonalità argentee e la disposizione artificiosa, per aver Leandro avuto davanti agli occhi la *Circoncisione* del Museo di Bassano, dipinta dal padre e dal fratello Francesco. Ne ripete la ghirlanda d'angeli attorno il monogramma di San Bernardino, il tavolo quadrato, i tipi e gli

Fig. 888 — Rosà (Veneto), Chiesa parrocchiale
Leandro Bassano: *Circoncisione.*
(Fot. Alinari).

atteggiamenti delle figure; e si studia, per uniformarsi al prototipo, di trar luci dal manto di seta della regina, valendosi, non del fine reticolato luminoso proprio al fratello, ma d'irregolari chiazze, che rendon corrusca la stoffa animata da un tocco breve, spezzato, brusco, agli estremi opposti da quello tremulo di Francesco. E mentre il fratello dolcifica i tipi di borghesuccia bassanese nelle dame oranti della *Circoncisione*, il ruvido Leandro accentua con ombre carboniose e riflessi di lume artificiale i tondi lineamenti; addensa riccioli come conchigliette sulla testa del principino; tende l'arcigno Papa a un brusco scatto d'attenzione e quasi di allarme, che per la prima volta afferma il suo realismo rude e nutrito di ritrattista.

* * *

L'opera che fuor del campo del ritratto più emerge dal comune livello dell'arte di Leandro è il grande quadro appeso, nella chiesa di San Giorgio a Venezia sopra l'altare di fronte a quello che vanta l'ultimo grande *Notturno* d'Jacopo Bassano, e cioè la storia di *Santa Lucia trascinata dai buoi* (fig. 889). Qui egli risale ad esemplari paterni prossimi alla *Crocefissione* di San Teonisto. Si vedono infatti, nell'immagine della Santa, i lineamenti sfaccettati e le chiome color miele di Santa Maddalena in quel quadro abbracciata alla croce, gli occhi dal bulbo sporgente, irrorato d'umore madreperlaceo, dell'Evangelista Giovanni fisso al morto Cristo. Le ombre non sono cupe, come nei quadri precedenti, e nel chiaroscuro uniforme il color impallidito par velarsi di polvere di gesso. Solo il vermiglio d'una veste di soldato, nel basso, il verde metallico della veste d'un angelo in alto, rompon la quiete del colore basso e povero di luce, che tutta si raccoglie nel broccato d'argento di Santa Caterina, così denso e luminoso da darci un riflesso della virtù pittorica d'Jacopo, nonostante la durezza del tocco lungo i zig zag delle pieghe, restìo a renderne il movimento, il fluire al suolo. Ma, soprattutto per espressione dinamica, la scena, immaginata come un girar d'argani attorno la Santa, formati da corde e braccia umane, non ha riscontri fra

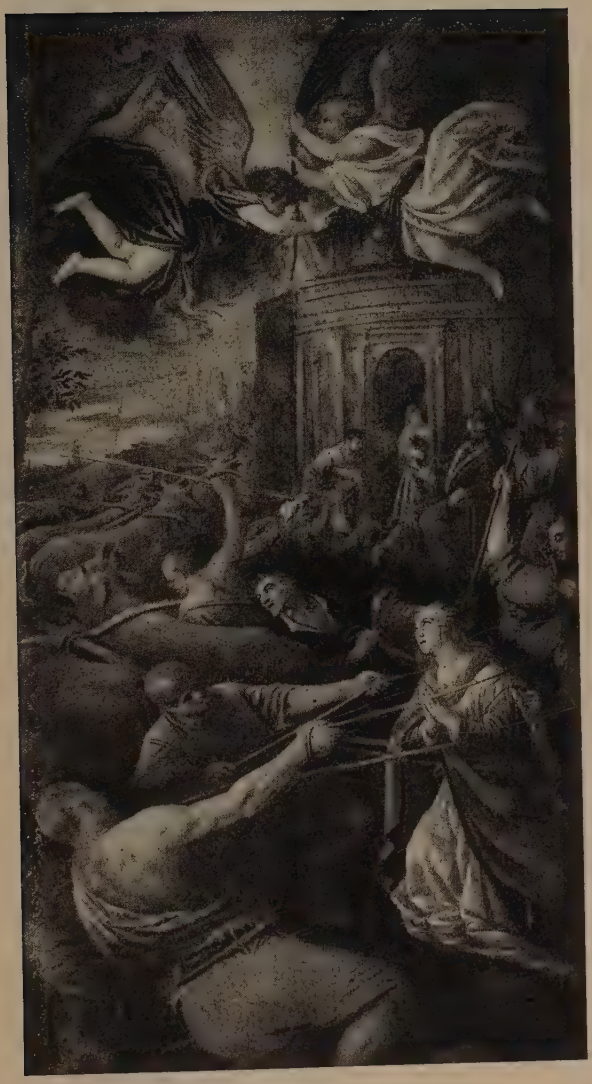


Fig. 889 — Venezia, S. Giorgio.
Leandro Bassano: *Martirio di Santa Lucia.*

le opere del figlio d'Jacopo, che forse ebbe davanti a sè un esemplare paterno, di forme da tempo superate quando egli cominciava l'opera sua di pittore.

* * *

Copia certa di un'opera originale del padre, prossima di tempo alla *Crocefissione* di San Teonisto, è il quadro del Museo di Bassano raffigurante *Cristo inchiodato dagli aguzzini* (fig. 890), robusta architettura a incroci lampeggianti tra l'ombra di un paravento di roccia e d'un cielo funebre, temporalesco. Si sta innalzando la croce. I manigoldi fan leva, e la luce dall'alto trema sul volto di Cristo fra l'ombre, sui lineamenti tormentati e sfaldati; un'atmosfera di sangue e di lacrime par avvolgere la testa del Redentore, coronata di spine, irta. Corrono i bianchi attorno come serpi d'argento. Ma la traduzione di Leandro, mascherata dalla grandezza dell'esemplare paterno, si rivela altrove, nella sordità delle ombre, nella lumeggiatura meccanica degli occhi dei manigoldi mediante punti, nei lineamenti delle figure secondarie, marcati e rigidi, nei drappi corallini, porosi, nell'immagine del giovane con turbante, scolpita in pietra, invece che plasmata nella malleabile creta d'Jacopo. Solo la testa del Cristo, sottilmente lavorata dalla luce e dall'ombra, torturata e raggiante, riflette lo splendore dell'originale, nella copia attenta e particolarmente ispirata del figlio d'Jacopo.

Altra replica da un esemplare paterno di data anche più antica, e cioè del periodo parmigianinesco, prossimo al *San Giovanni Battista* e alla *Pentecoste* del Museo di Bassano, è il *Cristo deposto nella tomba da due angeli*, in quello stesso Museo (fig. 891). Qui Leandro ha serbato l'impronta del modellato d'Jacopo nelle teste dolorose, grossamente abbozzate di creta, forzate nel rilievo dei lineamenti dalle sue ombre pesanti. Ripete anche le dissonanze di tono di cui si vale il padre per strappar le più alte note al colore, ma, falsate di grado, esse diventano insopportabili. E dappertutto riflette i caratteri propri a Leandro il tocco, che sul drappo d'argento si fissa greve, compatto, restìo a tradurre la

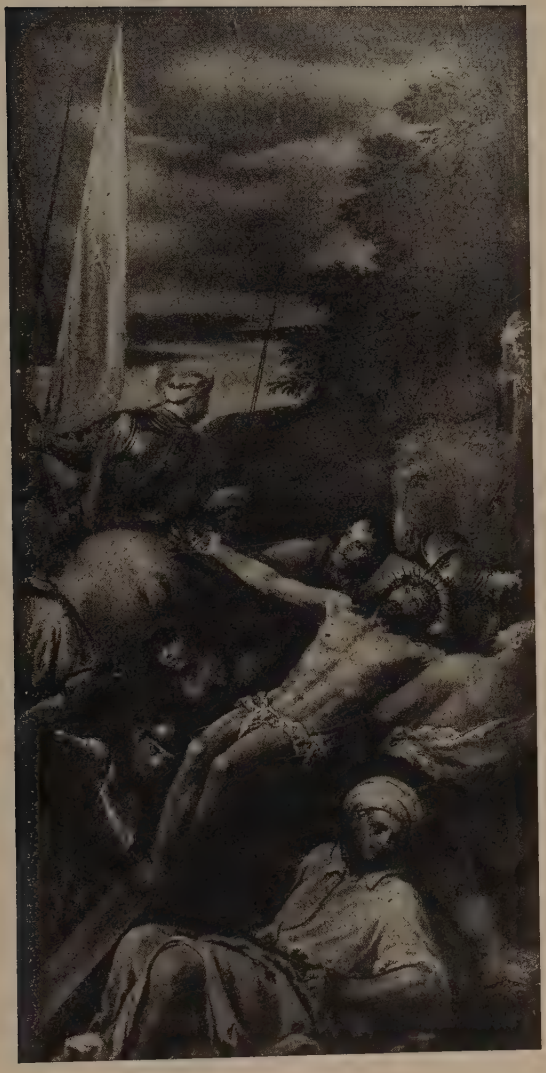


Fig. 890 — Bassano, Museo.
Leandro Bassano: *Cristo inchiodato alla croce.*
(Fot. Croci).

vibrante energia del tocco d'Jacopo: persino i rivi d'argento lungo la manica dell'angioletto a pie' del Cristo, particolare del massimo valor pittorico nel quadro, non scorrono, quasi coagulati per troppa densità d'impasto. Ma anche qui, traverso la

Fig. 891 — Bassano, Museo.
Leandro Bassano: *Cristo deposto.*
(Fot. Croci).

copia appesantita, incrudita, specialmente nel corpo compatto e opaco del Cristo, ci appare la tragica grandezza della scena ideata da Jacopo in uno dei suoi momenti di massima ispirazione lirica, in quel contrasto fra il roteante arcobaleno del par d'ali angeliche e il cader plumbeo della testa martoriata di Cristo.

La stessa impressione di copia da Jacopo desta in noi un altro quadro del Museo di Bassano, *San Giovanni Evangelista*

e un guerriero orante (fig. 892), dove si rivedono, nella testa del Santo, le articolazioni pesanti e i lineamenti turgidi e pasciuti di Leandro e, nel guerriero, la rude plastica del volto sca-

Fig. 892 — Bassano, Museo.
Leandro Bassano: *San Giovanni Evangelista e un Devoto.*
(Fot. Croci).

vato da ombre forti e dell'orecchio abbozzato grossamente in creta; la greve robustezza del suo tocco nelle luci sulla corazza. Certamente anche questa è replica d'opera d'Jacopo, notevole per la bellezza del paese, e soprattutto per il movimento aereo

del gruppo dell'Evangelista con l'aquila, portato dalle nuvole come da una corrente viva lungo gli orli di un cratere di luce. Solo un particolare mostra intesa nel profondo la virtù pittorica dell'originale, e cioè il colpo di luce che par impresso da un'unghiata sul rostro uncinato dell'aquila.

* * *

Come precipiti dall'alto Leandro quando non replica un esemplare paterno si vede nel *Crocefisso* del Museo di Bassano (fig. 893), vicino, per il largo modulo delle forme, al quadro di *San Giovanni Evangelista*. È una composizione da immagine sacra, tramata su schemi iconografici antiquati: il Cristo alto nel cielo e tre angioletti raccoglitori del sangue. Manca l'equilibrio alla scena, con quel gran peso in alto e quel vuoto in basso, mal riempito dall'albero a grame foglie stampate e da chiome fosche di nuvole sopra la terra indecisa, senza luce; e tutto è plebeo, anche il Cristo dagli zigomi come palle, l'occhio turgido scoppiante dall'orbita, il collo martellato d'ombra con ruvido vigore, gli angioletti fangosi con gran zazzere scoppiettanti e con lineamenti a pallottola. Il caratteristico tocco di Leandro appar chiaramente nei segni bianchi, tracciati quasi di gesso sulle creste delle pieghe incercinate, e nelle tacche d'ombra entro lo spessor dei drappi, come scavate in pietra, faticosamente.

Si riconosce la mano del pittore nel quadro di *Epulone e Lazzaro* a Vienna (fig. 894), per l'impasto greve dei panni con pieghe ad altorilievo, la solidità delle forme tarchiate, il fogliame opaco. Al pari di Francesco, Leandro traduce il soggetto biblico in scena di genere, ove non è l'eco più lontana della balenante visione di Jacopo nel quadro Platt; anzi addensa più di Francesco figure e cose nello spazio; cerca l'effetto pittoresco nel disordine che regna sovrano; e, come il fratello nel quadro di *Ercole e Onfale*, par svolgere il tema con spirito di caricaturista, in una parodia di rusticana vivezza. Il ricco signore è un panciuto beone, satollo di cibi e di vino, presso una dama ansante di grassezza, in ascolto di un villico strimpellator di liuto; e la scena avviene in un'osteria affol-

lata come un mercato, tra l'oste che scuoia una lepre, domestiche e cucinieri, fra lo stridìo dei girarrosti e il brontolìo delle pentole,

Fig. 893 — Bassano, Museo. Leandro Bassano: *Cristo in croce.* **(Fot. Croci).**

in un caotico miscuglio d'utensili e di vettovaglie, entro la casa ingombra come una piazza in giorno di fiera, dove oggetti e figure si urtano. Costruttore più solido di Francesco, modellator

nerboruto di forme plebee, vivace descrittore, Leandro è lontano dalla brillante virtuosità del fratello, anzi segue vie opposte, tutto rendendo compatto, le falde come di cuoio del costume del servitorello col piatto, i pampini ammassati della pergola, le treccioline strette strette sulle teste delle comari, mentre il mondo riflesso da Francesco è tutto un murmure d'acque correnti, un colar di drappi disfatti da luce, uno scorrer d'erbe giù dai ciglioni. Così le foglie si stampano opache sul cielo, senza più il trillo di luci, gioiosamente fanciullesco, degli alberi zampillanti nelle chiare atmosfere dei quadri di Francesco; e le ombre ovunque cadon grevi, le luci s'aggrumano sugli oggetti, accentuandone il rilievo.

* * *

Simile aspetto ritroviamo in alcuni quadri della serie dei *Mesi* a Vienna, eseguita in collaborazione dai due fratelli, ad esempio nel *Gennaio* (fig. 895), firmato da Leandro, dove i panni sono spessi, di bambagia o di cuoio, i cavalli, pesanti ronzini da fatica, le terraglie rese con gusto di plastico e abilità costruttiva; e il paesaggio, seghettato di tratti bianchi dalla neve, s'accosta, più che in ogni altra opera della bottega d'Jacopo, allo spirito della pittura fiamminga. Queste dei *Mesi* son certo tra le maggiori manifestazioni delle qualità di Leandro, che nel figurar il *Luglio* (fig. 896) ci si presenta non solo come robusto costruttor di scenario a scalinata e di floride immagini della gleba, ma arguto macchiettista, ingegno fertile di risorse pittoriche. Il paesaggio scaturisce in linea diretta dal fondo del quadro d'Jacopo e Francesco a Marostica, con muraglie tanto più corrose e forme tanto più indefinite e amalgamate dall'atmosfera quanto più s'allontanano dal primo piano; ma le ombre diffuse, in contrasto intensissimo coi bianchi delle macchiette, il verde fosforico degli alberi, il paese a nubi incandescenti, sono interpretazioni personali del mondo pittorico d'Jacopo. Con ogni probabilità, questi quadri, tanto più forti degli altri prima descritti, furon dipinti nella bottega del padre, e da lui composti; ma è certo che Leandro trasfonde le sue

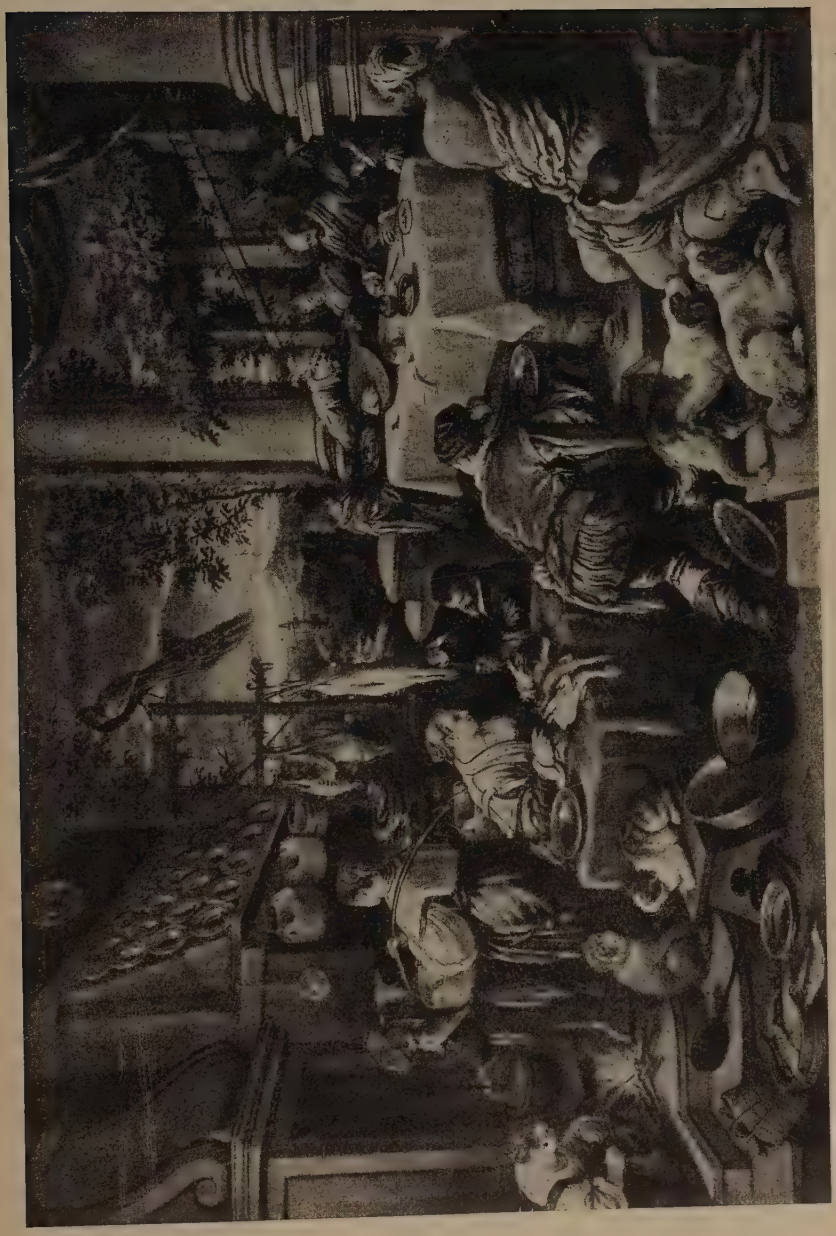


Fig. 894 — Vienna, Hofmuseum. Leandro Bassano: *Epulone e Lazzaro.*
(Fot. Hanfstaengl).

migliori qualità negli accenti di luce bruschi e sommarii, nella modellatura sintetica di certe figure in distanza, la vecchia coi secchi, e più l'uomo con l'ombrello, abbozzato a tratti concisi nello spessor della pasta, con spirito caricaturale di modernissimo impressionista.

Sempre, nelle scene di genere, Leandro riflette un temperamento faceto, di più grossolana impronta nelle opere non

Fig. 895 — Vienna, Hofmuseum. Leandro Bassano: *Gennaio.* (Fot. Wolfrum).

tratte da Jacopo, ad esempio nella *Scena di Carnevale*, firmata, della Galleria di Vienna (fig. 897), ove si sente la fatica del comporre come nel quadro del *Podestà Lorenzo Capello*, e nell'altro zeppo di cose della *Cena di Epulone*. Qui gli oggetti son disposti meccanicamente nello spazio; e tra le figure macchinose, i broccati a grossa stampa, i costumi di felpa o di cuoio, le bimbe e le comari panciute, le rotondità gibbose, fra le carni abbondanti e le vesti sciatte, sboccia l'arguzia popolare, in qualche accento

Fig. 896 — Vienna, Hofmuseum. Leandro Bassano: *Luglio*.
(Fot. Wolfrum).

Fig. 897 — Vienna, Hofmuseum. Leandro Bassano: *Carnevale.*
(Fot. Hanfstaengl).

vivacissimo di caricatura, ad esempio nel piglio aggressivo della rivendugliola dagli occhi bovini.

* * *

Ligio agli esemplari paterni nei quadri sacri e nei quadri di genere, Leandro ha le sue manifestazioni più tipiche nel campo del ritratto, e come ritrattista è soprattutto noto. Nel beato ada-

Fig. 898 — Dresda, Galleria. Leandro Bassano: *Ritratto.*

giarsi dell'opulento *Gentiluomo* della Galleria di Dresda (fig. 898), pensato in perfetto accordo di posa e di larghezza, qui veramente maestra, del tocco, egli sembra riflettere la grande tradizione provinciale di Brescia, con un fare più sciolto e moderno, specialmente nel modellato della destra, che sentiamo aderire con sensibilità carezzevole al meraviglioso tappeto fiorito. In questo quadro, da una finestra aperta si vede un angolo di paese, descritto a tratti di pennello scapigliati e densi, uguali a quelli che forman la vedutina ristretta del quadro raffigurante un *Suonator di liuto* nella

Raccolta Lubomirska a Cracovia (fig. 899), firmato e certo contemporaneo a quello di Dresda, con la stessa accentuazione plastica dei dettagli: nari, labbra, lobi d'orecchio; lo stesso modellato ondeg-

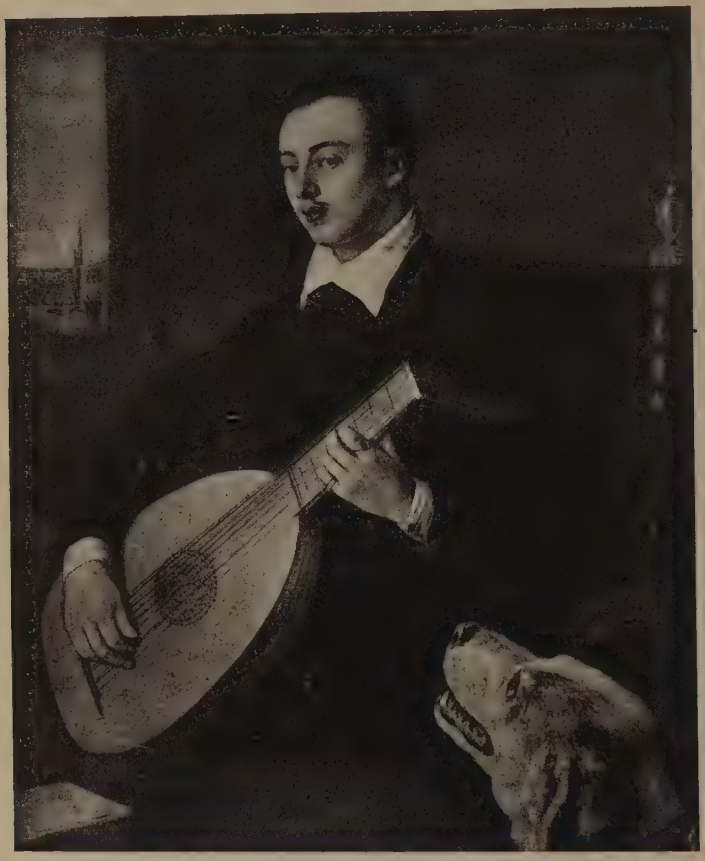


Fig. 899 — Cracovia, Raccolta Lubomirska. Leandro Bassano: *Suonatore*. (Fot. Brückmann).

giante, gli stessi lustri del colore. Il brano pittorico principale è qui la testa del cane, dove il duro tocco di Leandro volge a sensuali morbidezze secentesche. Ma nel ritratto di Cracovia, molto al di sotto di quello di Dresda, i difetti del pittore si ritrovano tutti; anzi la robustezza della sua ruvida fibra si smarrisce per studio

di sentimentalismi, per l'aria di sogno che egli vorrebbe dare al musico, e che si traduce in certa espressione ebete, in mancanza di vita, in quel cadere del braccio informe, della mano torpida e come paralitica, che non riesce a pizzicar le corde.

Fig. 900 — Amsterdam, Galleria. Leandro Bassano: *Ritratto di Dama.*

Le caratteristiche di Leandro sono anche impresse chiaramente in un *Ritratto di Dama* del Museo di Amsterdam (fig. 900), attribuito a Jacopo, macchinoso donnone che rispecchia il tipo bovino delle rivendugliole di Leandro, troneggiante su di una poltrona di velluto rosso, in un mantello avvivato sulle pieghe da minute seghettature di luce, ove si riconosce il tocco rigido e

un po' meccanico di Leandro, come lo si riconosce nel gestire impacciato della mano destra, disarticolata, lignea, con dita appiccicate. Questo enfatico ritratto di dama provinciale ha, del resto, un parallelo perfetto nell'altro della *Dogaressa Ci-*

Fig. 901 — Dresda, Pinacoteca. Leandro Bassano: *La Dogaressa Cicogna*. (Fot. Bruckmann).

cogna (fig. 901), a Dresda, con le stesse luci sugli orli delle pieghe, lo stesso disegno ad arco della mano poggiata sul bracciolo, la stessa posa tronfia, che termina col floscio cader di mani del *Violinista* di Cracovia.

Pochi sono i ritratti di Leandro all'altezza di quello del grasso *Gentiluomo* di Dresda; presto l'abitudine, la pratica, la ristampa,

si sostituiscono anche in questo campo alla sensibilità e all'osservazione diretta; abbiamo allora il *Ritratto del Doge Antonio Priuli*, nella Galleria di Dresda (fig. 902), in parata da carnevale,

Fig. 902 — Vienna, Hofmuseum.
Leandro Bassano: *Il Doge Antonio Priuli*
(Fot. Hanfstaengl).

affagottato nelle vesti fibrose e in un manto d'ermellino che par fatto di paglia; l'altro *Ritratto del Doge Marcantonio Memmo* a Padova (fig. 903), opera posteriore al 1615, e dunque proprio degli ultimi anni di Leandro, fosca, nera, con veste e pelliccia non

più gonfi e rabbuffati come sul busto del Priuli, ma rigidi, compatti, lisci, come di marmo o di cuoio; infine quello firmato del *Doge Cicogna* (fig. 904), nella Galleria di Dresda, manichino con mani di legno fisse nei gesti, con una rigida cappa di broccato a grossa stampa di fiori. Il pittore chiassone, faceto di grassa

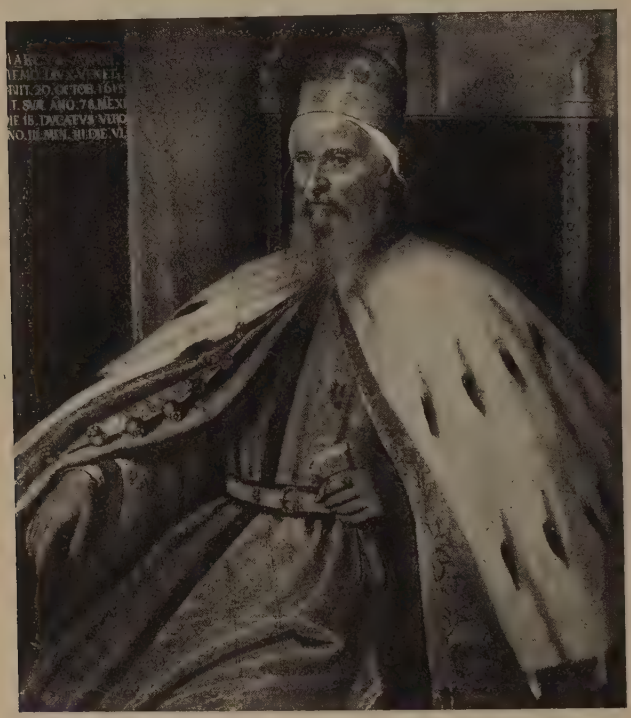


Fig. 903 — Padova, Museo.
Leandro Bassano: *Ritratto del Doge Memmo.*
(Fot. Alinari).

facezia campagnola, nelle scene di genere non replicate direttamente dal padre, sembra trovarsi disorientato davanti alla pompa dei Dogi di Venezia, e la riflette, col suo occhio di contadino stupefatto, nelle pose tronfie e inerti dei grossi pupazzi, nelle vesti macchinose, nelle forme, che sembran portare in sè l'invincibile pesantezza di un'origine campagnola. Il traduttore dei *Mesi*

di Vienna, che, davanti alla grandezza dell'esempio paterno, aveva dato delle sue qualità pittoriche un'alta prova, nel *Ritratto del Doge Cicogna*, e più in quello di *Marcantonio Memmo*, eseguito in prossimità della morte, diventa un grosso stampatore

Fig. 904 — Dresda, Pinacoteca. Leandro Bassano: *Il Doge P. Cicogna.*

d'immagini di cartapesta, inchiodate alle loro poltrone, sopra uno sfondo di tende di carta, nelle mummificate pose.

* * *

Non riesce a rinnovarsi a contatto del mondo veneziano, come aveva saputo Francesco nelle composizioni di maniera tintorettesca in Palazzo Ducale e nei quadri del *Ratto delle Sabine*

a Torino e nel *Martirio di Santa Caterina* a Firenze, anzi perde la sua popolaresca vivacità, nelle figure di stucco e nelle grosse stampe d'ornati, come dimostra l'*Epifania* firmata di Borgosansepolcro (fig. 905), ove soli riflessi di civiltà veneziana sono costume e taglio di figura del ragazzotto con lo spadino in mano, e il vuoto lustro delle carni, tratto certo dalle pitture degli eclettici di Palazzo Ducale. L'opera maggiore di questo periodo è la *Resurrezione di Lazzaro* (fig. 906), nell'Accademia di Venezia, affollata e lampeggiante scena, certo replica di un grande esemplare d'Jacopo, eseguita dal figlio tardi, quando il colore aveva i lustri metallici dell'ultimo periodo veneziano.

Rimasto interrotto, per la morte di Francesco, il gran telone della Sala del Consiglio dei Dieci, fu compiuto da Leandro, che, nel gruppo degli armigeri presso le navi (fig. 907), fece squillare le luci e rider il colore della bottega bassanesca nelle cariche note di verde, di rosso, di giallo, tra i bianchid'argento e i violetti spolverati di bianco. Nel gruppo del centro (fig. 908), invece, nonostante il rude naturalismo di alcuni ritratti, si sente l'impaccio del campagnolo che interpreta una scena di cerimonia. I colori vivi mancano di fusione; un'aria di pensiero concentrato, quasi di corruccio, si ristampa da testa a testa; i movimenti son dappertutto inceppati: un braccio si muove in su, un braccio in giù, un altro si sloga per trattenere lo strascico: tutte le braccia sembran guidate da fili di marionette, proprio come nelle tele raffiguranti *Il Doge che riceve la spada*, e *Il Doge che riceve il cero benedetto da Alessandro III* (fig. 909), opere, queste, genuine di Leandro, ed esempi tipici della sua ultima decadenza, specialmente la seconda, stampa di figure lunghe lunghe, tirate a lustro, con gesti di marionette, secche testoline compresse ai lati, gonfi paludamenti coriacei, mani di legno, fregi di stole e piviali modellati come a rilievo in pastiglia dorata, gran sforzo d'occhiate. Appena in qualche testa si ritrova la forza di Leandro ritrattista nel suo miglior periodo; e qualche tipo colto dal manierismo veneto, ad esempio la mezza figura d'alabardiere mossa con piglio contorto, barocco, riflette lo spiritaccio

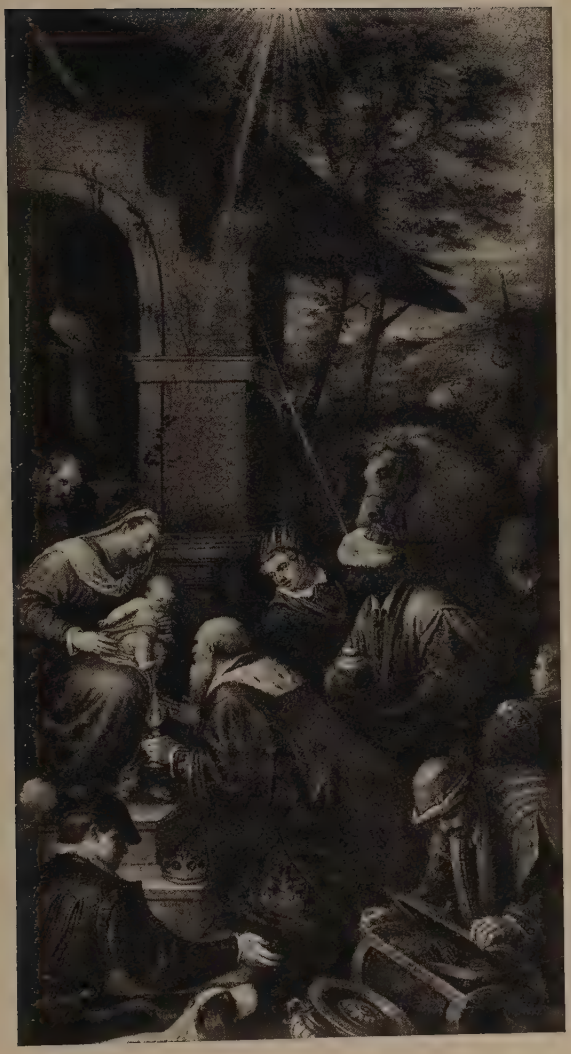


Fig. 905 — Borgo San Sepolcro, Pinacoteca.
Leandro Bassano: *Adorazione de' Magi.*
(Fot. Alinari).

Fig. 906 — Venezia, Accademia.
Leandro Bassano: *Resurrezione di Lazzaro.*
(Fot. Alinari).

arguto di Leandro pittor di genere. Nel giustacuore azzurrino brinato d'argento, la tavolozza dei Bassano ritrova le sue più grate armonie.

Abbiam veduto Francesco da Ponte, per conformarsi, in Venezia, all'esempio degli eclettici di Palazzo Ducale, impostar le scene su schemi tintoretteschi e modellar figure a forti bozze di luce; vediamo ora Leandro, rude e grosso pittore, compositore

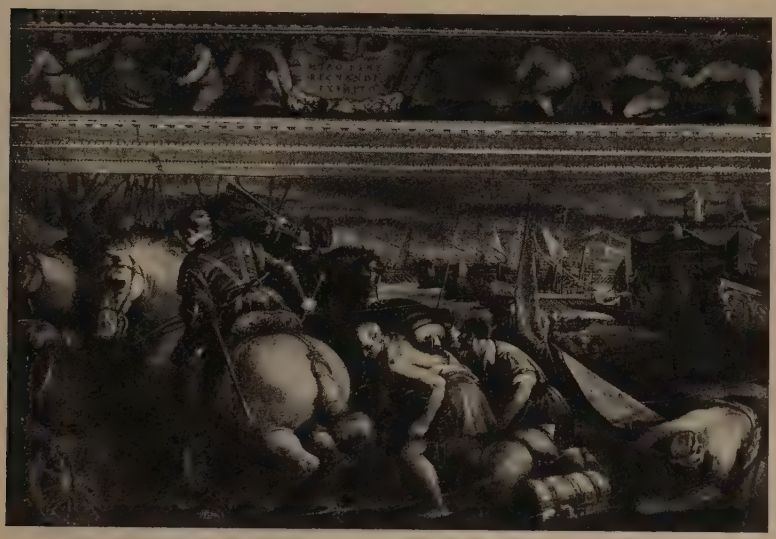


Fig. 907 — Venezia, Palazzo Ducale.
Leandro Bassano: Particolare dell'*Incontro del Doge Ziani con Alessandro III.*
(Fot. Anderson).

slegato e inesperto fuor dal campo nativo del quadro di genere e del ritratto, trar, dalla civiltà veneziana contemporanea, appena qualche taglio manieristico di figura e nuovo lustro di superfici, e sempre più irrigidirsi, sempre più farsi ligneo, tra le immagini mummificate, stecchite, oppresse dalle cerimonie, inceppate dalle vesti di cartapesta e di cuoio, mosse a gesti di manichino. L'arguzia popolare dei suoi quadri di genere, la robustezza del tocco pesante ma vivido, tutte le caratteristiche migliori di Leandro interprete dell'opera paterna, appena s'in-

travvedono nelle composizioni storiche e nei ritratti dell'ultimo tempo, mentre s'accentuano i difetti: le stonature di tinte cariche nella generale intonazione fredda e polverosa, l'impacciato meccanismo delle scene, l'aridità del colore, sempre più lontano dalla vibrante luce degli impasti d'Jacopo. Per le vie stesse procedono i due fratelli, divulgando in spicciola moneta il profondo naturalismo del padre: procedono l'uno a passo agile e leggiero,

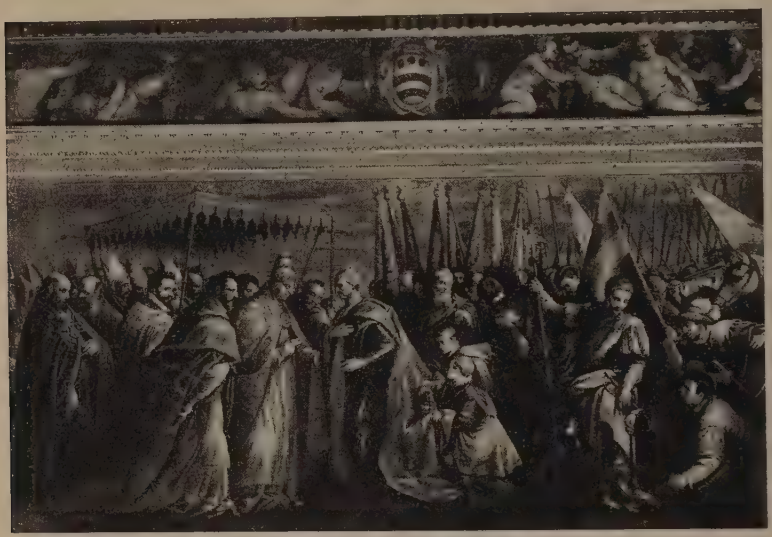


Fig. 908 — Venezia, Palazzo Ducale.
Leandro Bassano: *Il Doge Ziani incontrato da Alessandro III.*
(Fot. Anderson).

l'altro a passo lento e greve; insieme lavorano al gran campo della pittura popolaresca di genere, l'uno portandovi l'abilità di un pennello esperto, che ama l'accento, il riflesso di una natura pieghevole, lieta e vivace, che vede il mondo come una festa di luci e di colori e l'appara di una scintillante grazia esteriore; l'altro, schietto artefice di razza paesana, pesante lavoratore dei campi, che sembra dipingere con le mani incallite le sue grosse forme a forti scuri, a lineamenti contornati di nero. E proprio il diverso contegno di Francesco e Leandro di fronte

Fig. 909 — Venezia, Palazzo Ducale.
Leandro Bassano: *Alessandro III consegna un cero al Doge.*
(Fot. Anderson).

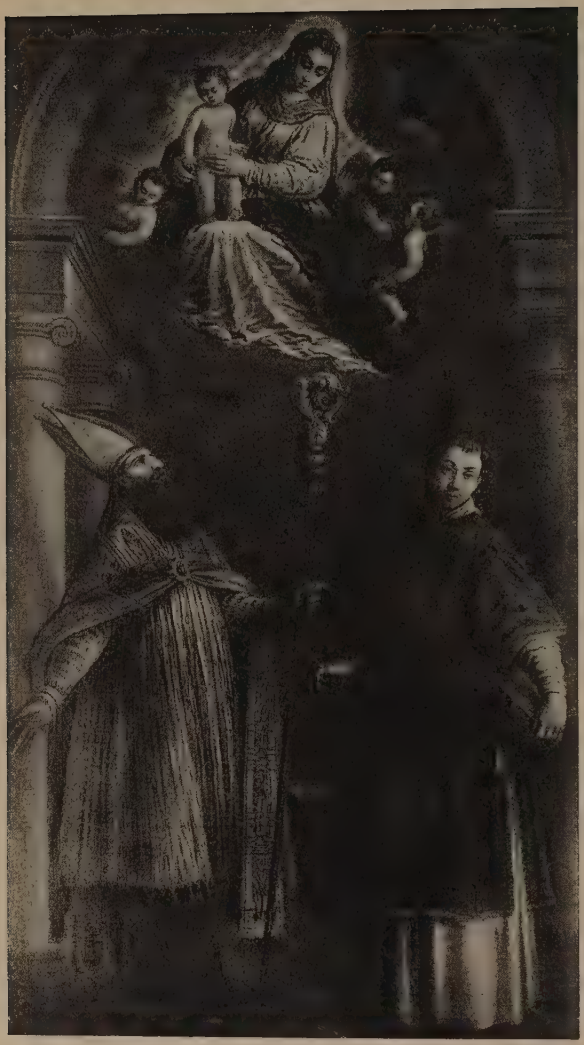


Fig. 910 — Bassano, Pinacoteca.
Girolamo da Ponte: *Madonna e Santi.*
(Fot. Croci).

all'accademismo imperante in Venezia, al seguito del Tintoretto e del Veronese, ci dà la piena misura del contrasto di temperamento tra i due fratelli, interpreti entrambi dell'opera paterna, entrambi partecipi alla gara pittorica dell'arte veneta in Palazzo Ducale.[1]

Inutile trattenersi sugli altri due figli d'Jacopo, il miserrimo Giovanni Battista, che nel 1598 dipingeva la pala di Gallio ora nel Museo di Bassano, e Girolamo, autore di due pale di quello stesso Museo (fig. 910), con figure macchinose e a un tempo artificiose, con lustri sgargianti, vesti a pieghe cincischiate. I due fratelli prendono atteggiamenti, tipi, colori da Jacopo; balbettano nel linguaggio paterno, segnando l'ultima decadenza di una grande bottega d'arte, nella stampa grossa e volgare, nella materiale pesantezza delle forme. Solo Francesco e, nelle migliori opere, Leandro, seppero intendere, sia pure limitatamente, in uno dei suoi aspetti, l'arte del padre, ripetendo composizioni popolaresche a serie *Stagioni, Mesi, Fiere, Arche di Noè*, per cui fu un tempo celebrato Jacopo, in stampe che ebbero ristampe infinite, sempre più volgari e meschine. Così, per sopravvenute confusioni tra lo stile del maggior Bassano e la *maniera dei Bassano*, fu dal tempo offuscata la gloria del genio d'Jacopo.

---

[1] Catalogo d'opere di Leandro da Ponte:

Amsterdam, Galleria: *Ritratto di Dogaressa.*

Bassano, Museo: *Il Podestà Lorenzo Capello e la sua Famiglia davanti alla Vergine, Cristo inchiodato sulla croce, Cristo deposto nella tomba da due angeli, San Giovanni Evangelista e un guerriero orante, Crocefisso.*

Borgosansepolcro, Museo: *Epifania.*

Cracovia, Raccolta Lubomirska: *Suonator di liuto.*

Dresda, Galleria Statale: *Ritratto di Gentiluomo, Ritratto della Dogaressa Cicogna, Ritratto del Doge P. Cicogna.*

Padova, Museo Civico: *Ritratto del Doge Marcantonio Memmo.*

Rosà (Veneto), Chiesa parrocchiale: *Circoncisione.*

Venezia, Chiesa di San Giorgio: *Santa Lucia trascinata dai buoi.*

— Galleria: *Resurrezione di Lazzaro.*

— Palazzo Ducale: *Il Doge riceve la spada e il cero da Alessandro III, Incontro del Doge Ziani con Alessandro III* (in parte).

Vienna, Hofmuseum: *Epulone e Lazzaro, Mese di Gennaio, Mese di Luglio, Scena di Carnevale, Ritratto del Doge Antonio Priuli.*

Property of
Safron Galleries

ULRICO HOEPLI, Editore Libraio della Real Casa - MILANO

ADOLFO VENTURI

STORIA DELL'ARTE ITALIANA

SPLENDIDAMENTE ILLUSTRATA

Esauriti

VOLUME I. **Dai primordi dell'arte cristiana ai tempi di Giustiniano.**
» II. **Dall'arte barbarica alla romanica.**
» III. **L'arte romanica.**
» IV. **La scoltura del Trecento e le sue origini.**
» V. **La pittura del Trecento e le sue origini.**
» VI. **La scoltura del Quattrocento.**
» VII. Parte I. **La pittura del Quattrocento.**
» VII. Parte II. **La pittura del Quattrocento.**
» VII. Parte III. **La pittura del Quattrocento** (continuazione), di pag. XLIII-1175 con 892 incisioni . . . . . **100 —**
» VII. Parte IV. **La pittura del Quattrocento** (continuaz. e fine), di pag. 1220 con 817 incisioni . . . . . **100 —**
» VIII. Parte I. **L'architettura del Quattrocento,** 1923, in-8° gr., di pag. XXX-930 con 713 incisioni. . . . . **110 —**
» VIII. Parte II. **L'architettura del Quattrocento,** 1924, in-8° gr., di pag. XXIV-818 con 744 incisioni in gran parte inedite **110 —**
» IX. Parte I. **La pittura del Cinquecento,** 1925, in-8° gr., di pag. XXXII-914 con 684 incisioni e VIII tav. fuori testo **120 —**
» IX. Parte II. **La pittura del Cinquecento,** 1926, in-8° gr., di pag. XXXII-890 con 684 incisioni e VIII tav. fuori testo **120 —**
» IX. Parte III. **La pittura del Cinquecento,** 1928, in-8° gr., di pag. XXXIV-1069 con 743 inc. . . . . **130 —**
» IX. Parte IV. **La Pittura del Cinquecento,** 1930, in-8° gr., di pag. XLVI-1332 con 910 inc. . . . . **160 —**

ADOLFO VENTURI

STUDI DAL VERO

ATTRAVERSO LE RACCOLTE ARTISTICHE D'EUROPA

1927, volume in-8° gr., di pag. XXIV-416 con 285 incisioni . . . . L. **60 —**

Integra, con dati curiosi ed inediti, la sua grande **Storia dell'Arte Italiana,** additando ignorati capolavori e distruggendo false attribuzioni.

ADOLFO VENTURI

MEMORIE AUTOBIOGRAFICHE

1927, in-16°, di pag. 252 con ritratto e autografo (edizione d'arte) L. **20 —**

LIONELLO VENTURI

GIORGIONE E IL GIORGIONISMO

Volume in-4° piccolo, di pag. 410 con 85 incisioni . . . . . L. **48 —**

LIONELLO VENTURI

PITTURE ITALIANE IN AMERICA

(450 CAPOLAVORI SCONOSCIUTI)

Volume in-4° grande di 950 pag. circa con 450 riproduzioni, formato 25×20 in preziosa legatura (edizione d'arte di grande lusso: 375 esemplari numerati). Da pubblicarsi in primavera 1930 al prezzo approssimativo di . . . . . L. **800 —**

Dirigere commissioni e vaglia all'Editore U. HOEPLI, Galleria De Cristoforis, 59-65 - MILANO